العدول التركيبيّ الاسميّ، في قصائد «ابن خفاجة الأندلسيّ» بين النّحو والبلاغة

مريـــم أقريـــن*

الملخّص

ترصد هذه الورقة ظاهرة بلاغية تجذّرت في صفحات الدراسات العربية الأصيلة وهي تقنية "**العدول**" التي ما لبثت أن اكتست حلّة حداثية في الأبحاث الغربية مسّت الشكل دون المضمون فصارت تدعى "**écart**"، ليعود هذا المصطلح من جديد إلى عالمنا العربي بعد ترجمته ترجمات عدّة أشهرها "**الانزياح**"، إلاّ أنّ لبّ هذه التقنية يتمخّض في الخروج عن المألوف إلى اللاّمألوف، أي من "**الثّابت**" إلى "**المتغيّر**" وفق قصد ضمني باطني معيّن يتجاوز القصد الظاهري، وفي سياق ذلك راح الشاعر الأندلسي "**ابن خفاجة الأندلسي**" (٥٣٣هـ) يرسم لوحات ممزوجة بألوان الطبيعة ومصقولة بأساليب عدولية تركيبية لتصهر لنا مقاصد معيّنة متجسّدة وفق مفاصل محدّدة تكمن في: **أوّلا**: العدول الإطار المفاهيمي، **وثانيا**: العدول في الدراسات العربية والغربية، ثمّ **ثالثا**: العدول التركيبي الاسمي في قصائد "ابن خفاجة الأندلسي" الذي يتمّ فيه استجلاء جوانبه النحوية مكمّلة بمتعته وفائدته البلاغية المقصدية.

وقد توصّلت الدّراسة إلى أنّ قصائد الشاعر تعكس مقدرة شعرية فائقة في رصف المباني، والمعاني، واقتناص الألفاظ المعبّرة في تراكيب عدولية اسمية تتجسّد وفق مظاهر متنوّعة نحو: كسر رتابة أسلوب الاستثناء من خلال تقديم المستثنى وأداته، وتقديم الخبر والحال، إضافة لحذف أداة النداء، والخبر، والمبتدأ لينتج عن ذلك مقاصد بلاغية ضمنية متلوّنة حسب السياق. ولقد نتجت أغلب مظاهر العدول التركيبي الاسمي -على تنوّع صوره - وتولّدت أكثر أغراض الشاعر من حديثه عن مرحلته الحياتية المشرّبة بالأحزان لفقد صديق أو بالمعاناة لترك حبيب أو بتصويره لشجاعة فارس أو نبل حاكم، كونـــها تُخبر عن حالةٍ نفسيّةٍ ذاتيّةٍ انعكست على شعره.

كلمات مفتاحيّة: العدول، الحذف، التّقديم والتّأخير، القصد.

*- أستاذة مساعدة في قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة
البريد الإلكتروني: meriem.agrine@gmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٠١/٢٨هـ.ش= ٢٠١٤/٠٤/١٧م تاريخ القبول: ١٣٩٤/٠٣/٢١ هـ.ش= ١

المقدّمة

عُرف الإنسان العربـــي منذ طلعته باهتمامه بالفنون الأدبية النثرية منها والشعرية، وخاصة استحواذه على فن "الشّعر" بوصفه جزء من بنية وعيه ورافداً رئيسيًّا من روافد تفكيره، وباعثاً لافتاً للنظر من بواعث حضوره الوجداني. فهو لغة لا يُعبّر عن فكر مجرد فحسب، بل يُعبّر أيضا عن مكنون ذاته وانتمائه العاطفي، ويُثبِت وجوده ويعكس تجربته في العالم الخارجي من خلال حـــسٍ مرهف وطاقة متفجرة، في إقامة بناء لغويّ وفنيّ متميّز بوقفاته الفريدة التي لا تبرز إلا بتقنية خاصة، والمستبينة -هنا-في تقنية "العدول"؛ كونه يُعدُّ ظاهرة من بين الظواهر البلاغية التداولية المستجلاة بامتياز في الكتب التراثية نثرها وشعرها، وتكثر في المدونات الشعرية خاصة. فما الشاعر شاعرا سوى لاحتواء شعره على جميع ألوان وأشكال العدول والانزياح، حتى يجذب القارئ ويستفزه ويُناغي أفكاره ويُداعبها. ولكيْ يسمى شعره شعرا -لا نظما- لا يكفيه الالتزام بالوزن والقافية في قالب واحد، بل عليه تضمين هذا السبك والقالب "عثرات"، مادمها الكُحل المثير ومضمونها معاني الحروف والكلمات والجمل، لتُسقط القارئ في فوّهَة غير متوقعة تعترض طريق قراءته فلا يمر منها وينجو حتى يجد مخرجا ومقصدا من وضع هذه العثرة والعتبة أمام فكره وذهنه. ومن هذه العثرات العدولية التي تخرج عن الطريق الأصلي المستقيم إلى طريق مائل معوّج؛ العدول بالتقديم والتأخير المتجسّد في (الترتيب)، والعدول بالحذف المتمثل في (النقصان).والتي سيُعتمد عليها للكشف عن جماليات وغايات ومقاصد التراكيب الاسمية لأحد شعراء الأندلس ألا وهو "ابن خفاجة الأندلسي" الذي يعدّ من المبدعين المقلّين والمجيدين الذين عاشوا ضمن حقبة من حقب عصور الازدهار العربي، وعلاوة على ذلك اشتهر بمدوّنته التي تألقت أحرفها بألوان الطبيعة فمزج بين نَفَـــسِ الطبيعة وجوهرها بصوره الأخّاذة، وبين كلماته المنسوجة بروحه النقيّة لينصهرا في قالب لم تعتده أذن القارئ و لم يألفه ذهنه.

وما العدول سوى تقنية مهمة وضرورية تُعين المتكلّم لاسيما المبدع على إبراز طاقته الشعرية، وقدرته الفنيّة، وميوعيّة خياله لإثراء مدونته تارة، وجذب ذيول فكر القارئ تارة ثانية، وبثّ مقصده الخفي تارة ثالثة. فتوظيف العدول في الشعر —خاصة- لم ينفرد به شاعر بعينه، بل كان هوس كلّ الشعراء في من يكثر منه بأشكاله وصوره حتى يصل إلى اللغة المشفّرة بأتمّ معنى الكلمة.

تهدف هذه الدراسة إلى، دراسة العدول التركيبي المتجسّد في مظهري الحذف والترتيب مع إجلاء مقاصدهما الضمنية في شعر "ابن خفاجة الأندلسي" هذا من جهة. ومن جهة أخرى الرغبة في الربط بين ما هو متداول في الدّراسات التراثيّة اللّغويّة عند العرب -أي مصطلح العدول- بالتّفكير

المعاصر. وتسعى الدراسة –كذلك- **للإجابة عن بعض الأسئلة**، أهمها: كيف تعامل علماء العربية القدماء، والباحثون المحدثون؛ العرب منهم والغربيون مع مبحث العدول في دراساتهم؛ من حيث المصطلح والمفهوم؟ وكيف تمظهرت ظاهرة العدول التركيبي داخل النّص الشعري الخفاجيّ الأندلسي؟ وإلى أيّ مدى كان لإدراج صور العدول، الأثر في توليد المعنى الضّمني واستنطاق القصد المراد من هذا النّص الشّعري؟

وسنحاول الإجابة على هذه الأسئلة من خلال ثلاثة محاور، حيث سيختصّ المحور الأوّل بالجانب التعريفي لمصطلح "العدول" من حيث اللغة والاصطلاح باعتباره البوابة الأساس المؤدّية لصلب الموضوع، ويتناول المحور الثاني الزاوية التاريخية لمصطلح "العدول" عند العرب القدماء والمحدثين والمعاصرين، إضافة للدارسين الغربيين كونهم اللبنة الأولى في ظهور هذا المصطلح. ويتناول المحور الثالث عنصرين مهمّين، هما: العدول بالتقديم والتأخير (الترتيب)، والعدول بالحذف (النقصان) مازجين هنا بين العملية التنظيرية والتطبيقية في قصائد "ابن خفاجة الأندلسي" لأنهما الأكثر انتشارا في شعره، ثمّ نخلص في النهاية إلى أهمّ النتائج.

ويُمكن تحديد المنهج المناسب وطبيعة موضوع البحث في المنهج "**الوصفي التّحليلي**"؛ من أجل رصد ووصف مظاهر العدول في التّراكيب الاسميّة المتوفرة في المدونة، والتّعليق عليها نحوياً وبلاغيًا لنصل إلى المقصد من هذا التغيير.

ومن **الدّراسات السّابقة** الحديثة حول ظاهرة "العدول" نجد: **"العدول الصّرفي في القرآن الكريم دراسة دلالية"** لـهلال علي محمود الجحيشي، كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠٠٥ (أطروحة دكتوراه)، **العدول في البنية التركيبية قراءة في التراث البلاغي** لإبراهيم بن منصور التركي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، الجزء ١٩، العدد ٤٠، ١٤٢٨هـ، **الانحراف الأسلوبي (العدول) في شعر أبي مسلم البهلاني (١٨٦٠- ١٩٢٠م)**، لأحمد محمد علي، مجلة جامعة دمشق، المجلد ١٩، العدد (٣- ٤)، ٢٠٠٣م.

والملاحظ من عناوين هذه الدراسات وموضوعاتها أنّها لم تدرس العدول التركيبي بمظهريه الحذف والترتيب معا، مع تبيين مقصدهما المختلف باختلاف صور المظهرين، بل جاءت متخصّصة في مظهر واحد؛ إمّا نحوي، أو صرفي أو بلاغي، هذا من جهة. ومن جهة أخرى ما زاد الموضوع إصرارا للبحث هو المدونة الشعرية الأندلسية للشاعر "ابن خفاجة" التي

لم يُتطرّق لها بالدراسة إلاّ من ناحية عنصر الطبيعة وذلك بتحديد الأطر الفنيّة الجمالية الأسلوبية، فصارت بسبب ذلك موضوعا للبحث.

١. العدول: الإطار المفاهيمي

يجدر بنا بداية تحديد المعنى اللّغوي للكلمة في المعاجم اللّغوية لاسيما الأُمّهات منها، وكذا في مجال أصحاب التّخصّص أو ما يسمّى بالمعنى الاصطلاحي.

أ. المعنى اللّغويّ

إذا تتبّعنا المعاجم اللّغوية العربية التراثية، نجد أن المادة اللغوية (عدل) عرفت معاني كثيرة، منها "الميل" و"الاعوجاج" وهذا ما أورده **"الخليل بن أحمد الفراهيدي"**(ت١٧٥هـ) في عينه: «والعَدْلُ أن تَعْدِلَ الشيء عن وجهه فتميله، عَدَلْتُهُ عن كذا، وعَدَلْتُ أنا الطريق»[١]. والمعنى نفسه يذكره **"ابن فارس"**(ت٣٩٥هـ): «فأمّا الأصل الآخر فيقال في الاعوجاج: عَدَل، وانْعدل، أي انعرج»[٢]. أمّا **"ابن منظور"** (ت٧١١هـ) فيقول: «ومن قولهم: عدل عنه يَعدِلُ عدولا إذا مال كأنّه يميل من الواحد إلى الآخر»[٣]، وعلى الناموس نفسه نجد **"القاموس المحيط"**[٤] يورد هذه المعاني. ومن المعاجم العربية الحديثة يطالعنا معجم **"المنجد"** بالمعاني ذاتها (الميل والاعوجاج)، فيقول: «عَدَلَ عَدْلًا الطريقُ: مَال ... ومُعَادَلَة الشيءُ: اعوَجّ»[٥]. إذن، فمجموع معاني المادة (عدل) تصبّ في معنى واحد، هو الميل والخروج المقصود عن الأصل الواحد المتعارف عليه.

ب. المعنى الاصطلاحيّ

حاول جملة من العلماء والدارسين وضع تعريف للعدول، حيث عرّفوه بأنّه: «التحوّل أو الانحراف عن المألوف من القيم أو الأوضاع أو أنماط السلوك والتي تتمثّل في كل متحوّل أسلوبي أو انحراف غير متوقع على نمط من أنماط اللغة»[٦]، وبعبارة أخرى «استعمال غير مألوف في التعامل مع

١- الخليل بن أحمد الفراهيدي، **كتاب العين**، ج٢، ص٣٩.

٢-ابن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، ٤ج، ص٢٤٧.

٣-ابن منظور، **لسان العرب**، ج٩، ص٨٣.

٤-فيروزبادي، **القاموس المحيط**،ج٤، ص١٣.

٥- لويس معلوف، **المنجد في اللغة والأدب والعلوم**، ص٤٩٢.

٦- حسن طبل، **أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية**، ص١١.

اللغة، إذ يغدو النص الشعري نصا يرنو إلى (اللاّعقلانية) واللاّمألوف) و(اللاّعادي))»[١]، أو يمكن القول فيه هو «خروج عن النمط العادي أو المألوف إلى النمط الفنّي أو المتميّز من الكلام»[٢]؛ فمعنى "**العدول**" يدور من خلال هذه التعريفات في العبارة الآتية: هو خروج وكسر جائز لنمطية اللغة من الأصل المألوف المتمثّل في المعايير والقواعد المتعارف عليها من قبل علماء العربية في مستوياتها المختلفة، إلى الفرع اللاّمألوف المستبين في النمط الفنّي الإبداعي، ولا يكون هذا الخروج إلا وفق دراية بالقواعد اللّغوية التي ينطلق منها المنشئ ويستند عليها المتلقي حتى يسهل استكشاف الاستثناء (العدول)، لينتج عن ذلك قصد ضمني غير مباشر يصل له ذاك الأخير –المتلقي– بالاعتماد على كفاءته المعرفية تارة، والسّياقية تارة أخرى.

٢. العدول في الدّراسات العربيّة والغربيّة

إذا حاولنا تتبّع ظاهرة العدول في معظم الدراسات العربيّة أصيلة والغربية، سنجدها قد لاقت اهتماما رغم اختلاف التوجّهات والتّخصّصات.

أ. العدول في الدّراسات العربيّة

تفطّن علماء العربيّة القدماء مبكّرا إلى أنّ صناعة الخطاب يتأسّس على ظاهرة العدول بداية بالنّحويين إلى البلاغيين فالأصوليين، ليحاول العرب المحدثين والمعاصرين الوقوف على تمظهرات هذه الظاهرة، وهذا ما نحاول بيانه في العنصرين الآتيين:

أوّلاً. عند القدماء

لقد نال موضوع "العدول" اهتماماً واسعاً في المصنّفات الأصلية لعلماء العربية، وأعظمها مصنف "**الكتاب**" لـــ"**سيبويه**" (ت١٨٠هـــ) فيباب (هذا باب ما جاء معدولا عن حدّه من المؤنث)[٣] الذي صرّح فيه بلفظة "**العدول**" وشرحه بدقّة من الجانب الصرفي وبتوظيف أمثلة، وبهذا يمكن أن نعتبره أقدم كتاب نحوي عند العرب تناول هذا المصطلح بدقّة متناهية [٤]. ومن أعظم ما وصل إلينا من الكتب الأصيلة –أيضا– "**المقتضب**"، حيث يشير النّحوي "**المبرد**"

---

[١]–موسى سامح ربابعة، **الأسلوبية مفاهيمها وتجلّياتها**، ص ٤٣.

[٢]– عبد الحميد أحمد الهنداوي، **الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم. دراسة نظرية تطبيقية. التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة**، ص ١٤٦.

[٣]–سيبويه، **الكتاب**، ص٣٠٣.

[٤]–نعيمة حمو، **العدول النحوي في لغة الصحافة–جريدة الشروق اليومي أنموذجا–**، ص٢٤ .

(ت٢٨٥هــ) بحديث مطوّل عن العدول خاصة "العدول الصرفي" في (باب ما كان من الأسماء المعدولة على (فَعَال))[١]. ومثله في ذلك مثل "**ابن جني**"(ت٣٩٢هــ) الذي يذكر مصطلح "**العدول**" صراحة في (باب في العدول عن الثقيل إلى ما هو أثقل منه لضرب من الاستخفاف)[٢].

ويُعدّ "**ابن المعتز**" (ت٢٩٦هــ) من البلاغيين الذين أعربوا عن "العدول" من خلال ربطه ربطه (بالالتفات)، حيث يقول بلفظة "**الانصراف**" في باب (الالتفات): «وهو انصراف المتكلّم من المتكلّم من المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك ومن الالتفات الانصراف عن الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر»[٣]؛ فالالتفات انصراف أو عدول من المخاطبة إلى الإخبار، ومن الإخبار إلى المخاطبة، وكذلك من معنى لمعنى آخر، وهذا الأخير يُعدّ من محاسن الكلام. ويُطالعنا البلاغي "**عبد القاهر الجرجاني**" (ت٤٧١هــ) بمصنّفيه المعروفين بــ"**دلائل الإعجاز**" و"**أسرار البلاغة**" بجملة من المصطلحات الدّالة والمعبّرة عن "العدول"، حيث نجد ذلك في سياق ذكره لأقسام الكلام الحسن والفصيح، فتارة يكون في اللفظ (القسم الأوّل)، وتارة يكون في النظم (القسم الثاني)، ولنأخذ القسم الأول (حسن اللفظ) الذي يقول فيه: «فالقسم الأوّل الكناية والاستعارة والتّمثيل الكائن على حدّ الاستعارة وكل ما كان فيه على الجملة مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر»[٤]، وما كتاب "**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**" إلا من الكتب البلاغية المشهورة الذي حاول فيه صاحبه "**أبو حازم القرطاجني**" (ت٦٨٤هــ) التكلم عن قضايا الشعر العربي، ومن بين قضايا الشعر حديثه عن "**العدول**" باعتباره ميزة شعرية وقضيّة من قضاياه، فالاستراتيجية الشعرية لها غاية وحيدة هي تّغييـــر المعنى... تغيير اللغة[٥]، حيث نراه أورد هذا مصطلح –العدول–في خضم حديثه عن "الخطابة": «بأن يعدل بها عن طريقتها الأصلية»[٦]؛ وقد عني به الخروج عن الطريقة المألوفة المعيارية الأصلية.

---

[١]–المبرد، **كتاب المقتضب**، ج٣، ص٣٦٨.

[٢]–ابن جني، **الخصائص**، ج٣، ص١٨.

[٣]– ابن المعتز، **كتاب البديع**، ص٥٨.

[٤]–عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، ص٢٧٥. و**أسرار البلاغة**، ص ٣٠ و٣٣ و٢٣٨. والقزويني، **الايضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع**، ص٣٣٠.

[5]- Audet Noël, **Langage Poétique:écart ou errance du sens**, p459.

[٦]–أبو حازم القرطاجني، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص٦٣.

وعند ولوجنا إلى بحر العلوم التشريعية يستحضرنا الأصولي "**ابن القيّم الجوزيّة**" (ت٧٥١هـ) بتعرّضه للعدول بشكل صريح وبمعناه نحو "**التّجوز**"، و"**جاز**"، و"**تعدّاه**" في سياق شرحه (للمجاز)، يقول: «فاشتقاقه من جاز الشيء يجوزه إذا تعداه وعدل عنه، فاللفظ إذا عدل به عمّا يوجبه أصل الوضع فهو مجاز على معنى أنهم جاوزوا به موضعه الأصلي أو جاوز هو مكانه الذي وضع فيه أولاً»[١]؛ فعرّف المجاز من الناحية الاشتقاقية ليبيّن أن معنى "المجاز" هو "العدول"، و"العدول" هو تجاوز أصل الوضع وبهذا المعنى هو "مجاز".

ثانياً. عند المحدثين والمعاصرين

مثلما كان للعلماء العرب القدامى نصيبهم الوافر في حديثهم عن فكرة العدول في صفحات كتبهم، كذلك كان للعرب المحدثين والمعاصرين حصة أوفر من تعمقهم في مصطلح العدول، بل وأصبحت نظرية قائمة بذاتها. فإذا ما التفتنا إلى الأسلوبي التّونسي "**عبد السّلام** سنلاحظ بأنه قد قابل اللفظة الأجنبية (**Écart**) (بالانزياح) ثم (بالتّجاوز)، وليس هذا فقط، بل إنه عاد للفظة العربية التراثية وأحياها وهي لفظة "**العدول**". يقول: «كلمة **انزياح** ترجمة حرفية للفظة (**Écart**)،على أن المفهوم ذاته قد يمكن أن نصطلح عليه بكلمة **التجاوز**، وأن نحيي له لفظة عربيّة استعملها البلاغيون في سياق محدد وهي لفظة "**العدول**"»[٢]. ومن بين الدّارسين المعاصرين "**محمد الهادي الطرابلسي**" صاحب دراسة -رسالة دكتوراه- حول أعمال شاعر من شعراء العصر الحديث وهو "**أحمد شوقي**" في ديوانه "**الشّوقيات**" الذي يضمّ كافة أعماله الشعرية. فقد حاول أن يبرز الخصائص الأسلوبية لها فوفّق في ذلك وبجدارة، وفي سَيْر دراسته وتحليلاته تعرّض لخاصيّة أسلوبيّة هي "العدول" أو "الانزياح" الذي ذكره مع ما يرادفه مثل **"التّجوز"**، يقول:«أو أن يكون قائما على تجوّز [الشعر] لبعض قواعد اللّغة المطردة في القديم والحديث معا، أو أن يكون الشاعر عدل عن السبيل المؤدي المباشر التي تنتظر من المتكلم بالعربية في ذلك المعنى إلى سبيل كثيرة الوسائط»[٣]؛ فأشار إلى أن شعر شوقي يقوم على "العدول" و"التجوز" عن بعض قواعد اللغة القديمة والحديثة ، هذا من جهة، ومن جهة أخرى "العدول" أو "التجوز" عن الطريق أو السبيل المباشر إلى سبيل كثير الوسائط.

---

[١]-ابن القيّم الجوزيّة، **الفوائد المشوّق إلى علوم القرآن وعلم البيان**، ص١٥.

[٢]-عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، ص ١٦٢- ١٦٣.

[٣]-محمد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في "الشّوقيات"**، ص١١.

ليعرّف "**صلاح فضل**" العدول تعريفا أسلوبيا مستعينا في ذلك بمصطلح مرادف له، وهو "**الانحراف**"، يقول: «إن الأسلوب هو في جوهره انحراف عن قاعدة ما»[١]؛ وفي رأيه لا يكون الأسلوب أسلوبا إلا ويحوي على عدول أو انحراف عن المعيار أو الأصل؛ فالأسلوب يصبح مسألة عدول/انحراف (écart ou déviation) بالنسبة إلى أصل معيّن(المعيار) (norme donnée)[٢]،لهذا كان جوهر الأسلوب هو "**العدول**"،وعُدّ سِمة وميزة فيه «فقد عُدّ التجوز أو الخروج سمة أسلوبية»[٣]،حتى أن الأسلوب اعتبر "**علم الانحرافات**"[٤]ليحرز بهذا وجوده القيمي المتميّز في الأسلوب.

ويشرح "**عبد الهادي بن ظافر الشّهري**" العدول-باعتباره تداولي- من خلال ثنائية (الأصل والعدول) أو ما سماه "**بالدّرجة الافتراضية**" أو"**درجة الأصل**" -التي هي الأساس، وتنتمي لنظام من الأنظمة كالصوت والصرف والتركيب والمعجم والدلالة وتتجسد فيها، وهي الكفاءة المفترض وجودها في كل من طرفي الخطاب (المتكلّم والمتلقي) و"**درجة الانزياح**" الذي هو عدول وخروج عن درجة الأصل أو الافتراضية، وكل هذا يكون بمقتضى السياق الذي يتطلب إما استعمال الأصل أو العدول عنه[٥]. ويؤكد على أهمية السّياق عند التداوليين في توظيف الأصل أو الانزياح الذي ينجرّ عنهما غاية ومقصد مستهدف. فيقول بلفظ "**العدول**": «ولا تستعمل هذه الدرجات بمعزل عن السّياق، فاستعمال الدرجة الافتراضية أو العدول عنها، يعبّر عن قصد تداولي»[٦]، في حين كان للنحوي العربي "**تمام حسان**" التفاتة متميزة تُستجلى في كتابه الموسوم بـــ "**الأصول**"؛ فقد عقد قسمًا سمّاه "**العدول**" ليفصّل في هذه الفكرة من جوانب عدّة ومظاهر كثيرة، فيذكر في تفصيله ذاك مصطلح "العدول" وبشكل مكثّف، فيقول على سبيل المثال: «كل ذلك فروع للنون، وكله عدول عن الأصل بحسب الموقع، وبسبب ارتباطه بالموقع يعتبر عدولا مطردا، وبسبب اطراده يسهل ردّه إلى أصله»[٧]؛

---

[١]-صلاح فضل، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته** ، ص ٢٠٨.

[2] -Jon Arild Olsen, **De l'analyse stylistique considérée comme explication intentionnelle**, p669.

[٣]-المهدي إبراهيم الغويل، **السياق وأثره في المعنى** ، ص ٨٣.

[٤]-صلاح فضل، **علم الأسلوب**، ص٢٠٨.

[٥]-ينظر، عبد الهادي بن ظافر الشهري، **استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية**، ص٦٨ و٩٩.

[٦]- المرجع نفسه، ص٦٩.

[٧]-تمام حسان، **الأصول، دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب النّحو – فقه اللغة – البلاغة**، ص ١١٠.

فهناك "الأصل والعدول عنه" (فروع النون)، وهناك "العدول وردّه لأصله" وتَسْهل هذه العمليّة؛ لإطراد "العدول" في الموقع من جهة، والمعرفة "بالمعيار/الأصل" من جهة أخرى. ويذكر "**تمام حسّان**" كذلك أن هذا "العدول" لا يكون هكذا، بل له شرط، وهو "أمن اللبس" «وشرط جواز العدول عن الأصل من هذه الأصول أن يؤمن اللبس فتتحقق الفائدة»[١]، فالحذف والتقديم والتأخير وغيرهما لا يكون إلا بدليل يؤمن اللبس للمتلقي فتتبع بذلك الفائدة المرجوّة منه. وهذه "الأنماط والأشكال العدولية" جسّدها في شكل عناوين لمحاور من خلال ثنائية (الأصل والعدول)، فقال :(العدول عن أصـــل وضع الحرف، والعدول عن أصل وضع الكلمة[٢]، العدول عن أصل وضع الجملة)[٣].

لقد شهدت تقنية العدول حضورا قويّا في الدّراسات الغربية رغم اختلاف مادتهم المدروسة، وهذا ما سنجده في العنصر الموالي:

ب. العدول في الدّراسات الغربيّة

استخدم الغربيون مصطلح العدول في دراساتهم بمقابلات معيّنة أشهرها (L'écrat)؛ حيث نجد **مايكلريفاتير**" (M.Riffaterre) قد عبّر عن "العدول" بمصطلح "Agrammaticalité"[٤] الذي ترجمه مترجم كتابه "**محمد معتصم**" بـــ: "**اللاّنحوية**"، ويعني هذا المصطلح وفق فكرة "ريفاتير" -وحسب المترجم- :«كل واقعة نصيّة تُشعر القارئ بخرق قاعدة»[٥]، فمجال "**اللاّنحوية**" أو "Agrammaticalité" هو العدول والخرق القاعدي بأنواعه ومستوياته، وهذا الخرق يشعر به القارئ أثناء حدوثه.

إلاّ أنّ النظرية القائمة للعدول تظهر وبشكل واضح ومفصّل عند الأسلوبي "**جون كوهين**" (J. Cohen) في كتابه "**نظرية الشّعر**"، الذي عبّر عنه بمصطلح "**المجاوزة**"[٦]، وهو ترجمة لـــ (écrat) ،وبربطه بالأسلوب يقول:«الأسلوب هو ما ليس شائعا ولا عاديا ولا

---

[١]- المرجع نفسه، ص ١٢٢.

[٢]-المرجع نفسه، ص ١٢٨.

[٣]- المرجع نفسه، ص١٣٠ .

[٤]-مايكل ريفاتير، **دلائليات الشعر**، ص ٨.

[٥]-المرجع نفسه.

[٦]- جون كوهين، **النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا**، ص ٣٥.

مصوغا في "قوالب" مستهلكة»[١]، بل هو «مجاوزة بالقياس إلى المستوى العادي»[٢]؛ فالأسلوب ليس كلاما عاديا وشائعا، ولا قالبا مستهلكا عند المتكلمين، بل تظهر فيه خاصيّة وميزة وسمة هي المجاوزة/العدول ، وتُعرف هذه السِّمة بقياسها ومقابلتها بالمستوى العادي. إذن، جعل الأسلوب هو مجاوزة وهي أساسه، فمفهوم العدول نفسه جوهري في نظرية كوهين[٣] ، وبهذا وضّح فكرة ومفهوم العدول.

وعليه، وُجد مصطلح العدول بلفظه ومعناه عند العرب القدماء مع وجود مرادفات له نحو التجوز، الانصراف، الخروج، الشجاعة العربية...، من دون قصد لها، بل ذُكرت لأجل إيصال معنى معين أثناء تبحّرهم في تأليفاتهم النحوية والبلاغية والأصولية. في حين كان المحدثون المعاصرون ينقلون ترجمات من الغربيين بالغة التعدد من باحث لآخر مع تعرضهم للعدول في حدّ ذاته الموجود في تراثهم. أما الغربيون فقد تأسست عندهم نظرية العدول، ولكن بمصطلحهم الشهير (**L'écart**).

وبعد هذا العرض التاريخي لمصطلح العدول، نعود ونذكّر أن مجال الدراسة وميدان تحليل فكرة "العدول" تتموقع في التركيب الاسمي؛ الذي ينبني على ركنين أساسيين هما: المسند والمسند إليه، فيعتبران كما قال "**سيبويه**": «مما لايغني واحد منهما عن الآخر، ولا يجد منه بدا»[٤] وتربط بينهما علاقة ذهنية مجردة، «ذلك أن الإسناد في اللغة العربية يكفي فيه إنشاء علاقة ذهنية بين المسند والمسند إليه دون التصريح بذلك نطقا أو كتابة»[٥]، وما الجملة الاسمية إلا مركب مبدوء باسم. وبمقياس العدول تخضع هذه الجملة أو المركب لعوامل ومؤثرات متنوعة تعترضها وتسحبها نحو الخروج عن الأصل المألوف إلى الفرع غير المألوف نحو العدول بالترتيب (التقديم والتأخير)، والعدول بالنقصان(الحذف). وتأسيسا على هذا سنحاول إظهار بعض العدولات التجاوزية في القصائد الشعرية الأندلسية للشاعر

---

[١]- المرجع نفسه.

[٢]- المرجع نفسه.

[3]-Noël Audet, **Langage Poétique**: **écart ou errance du sens**, p٤٥٩.

[٤]- سيبويه، **الكتاب**،ج١، ص٢٣.

[٥]-صالح بلعيد، **التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني**،ص١٠٢.

"**ابن خفاجة الأندلسي**"*، كونها الأكثر انتشارا في شعره، حيثتجسّد العملية التواصلية بينه وبين المتلقي، مع وجود ظواهر عدولية أخرى لا يتسع المقام لعرضها.

٣. العدول التركيبيّ الاسميّ في قصائد "ابن خفاجة الأندلسيّ"

مساحة العدول التركيبي واسعة جدّا، وذلك لشساعة مــجالاته ومظاهره المتنوعة، فلم يبق على المبدع غير أن يحدّد نوع التقنية التي يلجأ إليها في عمله الإبداعي، ليحاول طرفه الثانـــي (المتلقي) أن يكتشفها من أجل الوصول لمقصد هذا العدول، فـــ «إذا كان الأسلوب هو الطريقة المختارة للتعبير عن المعنى فإن لاختيار هذه الطريقة دون غيرها من الطرق الـــموصلة إلى هذا المعنى مقصدا معينا يقصد، إليه صاحب الأسلوب يجعل العنصر المختار مؤشرا أسلوبيا يشير إلى قصد ما»[١] هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ينساق المبدع لهذه الاختيارات سعيا منه لإبراز قدراته الفنيّة ومواهبه التعبيرية في نصّه الإبداعي من خلال خرقه للنسق المألوف وكسره لأفق التوقّع لدى المتلقي، لجعله حافلا بعناصر التشويق والإثارة[٢] الناتجة عن العدول بجلّ صوره، خاصة العدول التركيبي.

وعليه، كان "**العدول التّركيبي**" هو الخروج عن النّسق المألوف في الجملة النّواة الأصلية، سواء بحذفٍ، أم بخلخلة ترتيبٍ، أم بإدخال أشكالٍ وصورٍ من الزيادات في أحد عناصر الجملة لتصبح جملة

---

*-**أبو إسحاق إبراهيم بن خفاجة:** هو الفقيه والأديب إبراهيم بن أبي الفتح بن عبد الله بن خفاجة الهواري، من جزيرة "شقر" (JUCAR) من أعمال بلنسية حيث ولد فيها سنة (٤٥٠هـــ) أيام ملوك الطوائف، وبعدها أقام مدّة بالمغرب ونزل بمدينة "تلمسان"، فراح ينظم الشّعر لحنينه للأندلس وابتعاده عنها، وفي شبابه كان صاحب لهو ومجون فلما تقدمت به السنتاب ونسك وصار يكره أن يسمع أيام فتكه، ونظرا لشغفه بطبيعة بلاده والجنان والرياض، ضمّنها في شعره إلى درجة أنه لا يخلو غرض من الأغراض من ظواهر الطبيعة، حتى سماه بعضهم بـــ"الصنوبر الأندلسي" و"الجنان"، وهو يعدّ من فحول الشعر الأندلسي وأشهر وصّافيّ الطبيعة، وصاحب نزعة خفاجية متميّزة. توفي في موطنه سنة (٥٣٣هــ) تاركا ديوانا مطبوعا عالج فيه أغراضا عديدة منها: الوصف، الرثاء، المدح، الغزل، الزهد، والفخر...، ومن الموضوعات المتفرقة: الحكمة والخواطر، والشكوى، والعتاب...، وقد ترجم له كل من "الخريدة"، و"الذخيرة"، و"معجم الصّدفي"، و"المغرب"، و"الرّايات"، و"الوفيات"، و"الأعلام"، و"أوراق متفرّقة من النفح"؟ (ابن خاقان، **قلائد العقيان ومحاسن الأعيان**، ج٤، ص٧٣٩. وابن خفاجة، **الديوان**، ص٧ و١٠).

١- تمام حسان، **البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنّص القرآني**، ص٤٨٩.

٢ - ينظر، جلال عبد الله محمد سيف الحمادي، **العدول في صيغ المشتقات في القرآن الكريم دراسة دلالية**، (رسالة ماجستير)، ص٦٢.

محوّلة، وكلّ هذا لمقصد ضمني يسعى المنشئ إلى إيصاله للمتلقي، ويحاول هذا الأخير الوصول له بواسطة درايته اللّغوية تارة، والسّياقية تارة أخرى.

وبذلك، فالعدول التركيبي، أو ما يسميه "**تـــمّام حسّان**" (العدول عن أصل وضع الـــجملة)[١] يتجسّد «بواسطة الحذف، أو الإضمار، أو الفصل، أو تشويش الرتبة بالتقديم والتأخير، أو التوسيع»[٢].

واعتمادا على ما سبق، يمكن أن نستجلي في قصائد الشاعر الأندلسي مظهرين عدوليين تركيبين بارزين، هما: العدول بالتّقديم والتأخير (التّرتيب)، والعدول بالحذف (النّقصان).

أ. العدول بالتّقديم والتّأخير (التّرتيب)

تحوي اللغة على فروع قواعدية تبناها ونحاها نحاة العربية في صميم كتبهم السحيقة والعميقة والعميقة زمنيا وضمنيا، منها العدول بـــ"التقديم والتأخير" (الترتيب)، الذي يعدّ من المباحث المهمّة المهمّة التي حظيت بعناية كبيرة من قبل النّحاة والبلاغيين[٣] وحتى الأسلوبيين؛ وفي نظر هؤلاء يعتبر هذا العدول العارضي تحقيقا للانحراف والانزياح[٤]. أما إذا جئنا للنحاة القدماء، وعلى رأسهم "**سيبويه**"، فنراهم لم يذكروا تعريفا محددا أو صريحا للتقديم والتأخير، بل كانوا يوردون أمثلة، حيث يقول"**سيبويه**" في صدد تحديد أهميته ودوره في المعنى: «والتقديم والتأخير في ما يكون ظرفا أو يكون اسما في العناية والاهتمام فمن ذلك **قوله عزّ وجل**: ﴿**وَلَـــمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ**﴾ [الإخلاص/٤] وأهل الجفاء من العرب يقولون "ولم يكن كفؤا له أحد" وكأنهم أخّروها حيث كانت غير مستقرة»[٥]. ويتصدر "**عبد القاهر الجرجاني**"، الذي أبدع في وصف هذا الباب وتبيان قيمته البلاغية والكشف عن أسراره الجمالية بالنسبة للمتكلم والمستمع، البلاغيين بقوله، حول التقديم والتأخير: «هو باب كثير الفوائد، جمُّ المحاسن، واسع التصرُّف، بعيد الغاية لا يزال يفترُّ لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء وحوّل اللّفظ عن مكان إلى مكان»[٦]، ومثله

---

[١]- تمام حسان، **الأصول، دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب النّحو – فقه اللغة – البلاغة**، ص١٣٠.

[٢]- المرجع نفسه، ص١٣٠.

[٣]- فتح الله احمد سليمان، **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، ص٢٠٣.

[٤]- مختار عطية، **التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية**، ص٢١١.

[٥]- سيبويه، **الكتاب**، ج١، ص٥٦.

[٦]- عبد القاهر جرجاني، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، ص٨٣.

في ذلك "**الزركشي**" (ت٧٩٤هـ)[١]. وقد ذكر "**تمام حسان**" هذه القضية في كتابه النحوي، قائلا: «الأصل في المبتدأ والخبر تقديم المبتدأ وتأخير الخبر ولكن هذه الرتبة غير محفوظة ، إذ قد تخضع للاعتبارات السياقية والأسلوبية كما قد تخضع بجواب عكسها أو وجوبها»[٢]، فجعل مراتب التقديم والتأخير خاضعة لمؤثرات سياقية ليتحقّق بذلك رتب غير محفوظة. وعناية الدرس اللغوي الحديث والمعاصر بهذا العارض كان له أهمية وأثر كبير في تحقيق جانبين أساسيين للغة والمتلقي، هما: توليد جمل جديدة، وتحقيق معاني جديدة[٣]. وكما أنّ للحذف والزيادة أثر في الدلالة كذلك يكون تغيير الرتب مؤثرا؛ باعتبار أن دلالة تقديم الخبر ليست هي دلالته عند تأخيره.

وللتقديم والتأخير أضرب عديدة تمنهجت نتيجة لتوجه كلّ عا لم، ومن أشهرها ما جزّأه جني" (ت٣٩٢هـ)؛ فهي عنده ضربان، فالأول "**ما يقبله القياس**"؛ نحو تقديم المفعول على وتقديم المفعول على الفعل الناصب له نحو: "ضرب زيداً عمرو"، و"زيداً ضرب عمرو"[٤]. أما الثاني فهو "**ما يسهّله الاضطرار**"؛ ممّا يصحُّ ويجوز تقديمه، نحو تقديم خبر المبتدأ على المبتدأ، نحو: "قائم أخوك"، و "في الدار صاحبك"[٥]، في حين نجد "**الجرجاني**" قد جعل، في كتابه "**دلائل الإعجاز**"، التقديم على ضربين كذلك، واشتهر بهما؛ فأحدهما، **يكون التقديم فيه على نية التأخير**[٦]؛ وهو الذي يقدم فيه المتأخر ويبقى على حكمه الذي كان عليه من قبل[٧]؛ كما في قولك "منطلق زيدٌ" و"ضرب عمروا زيد"[٨]، فلم ينصرف المتقدم عن بابه و لم يحول عن أصله؛

---

[١]- الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، ج٣، ص٢٣٣.

[٢]-تمام حسان، **الخلاصة النحوية**، ص١٠٩.

[٣]- شكري محمد عبد الله، **دلالة الجملة الاسمية في القرآن الكريم**، ص٢٢٧ و٢٢٩.

[٤]- ابن جني، **الخصائص**، ج٢، ص٣٨٢.

[٥]-المرجع نفسه، ج٢، ص٣٨٢- ٣٨٣.

[٦]-عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، ص٨٣.

[٧]-مختار عطية، **التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية**، ص٧٩.

[٨]-عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، ص٨٣.

الخبر المقدم احتفظ بخبريــته، واحتفظت الجملة بأصلها فظلت جملة اسمية كما هي[١]. والآخر، يكون **التقديم فيه ليس على نية التأخير**[٢]؛ في هذا النوع ينتقل حكم المقدم إلى غير حكمه ويجعله في باب غير بابه فيختلف بذلك إعرابه[٣]؛ مثل تقديم الخبر المعرفة على المبتدأ المعرفة، نحو "زيدٌ المنطلق" فإذا ما وقع التقديم تقول: "المنطلق زيدٌ"، هنا خرج المقدّم (المنطلق) عن بابه فصار "مبتدأ"، بعد أن كان في الجملة الأولى خبراً للمبتدأ (زيد)، كما خرج المؤخر عن بابه أيضا فصار (زيد) "خبرا" بعد أن كان في الجملة الأولى "مبتدأ"[٤]. ونجد تقسيما آخر لــدى"**ابن الأثير**" (ت٦٣٧هــ)[٥]، و"**الزّركشي**"[٦]، و"**السيوطي**" (ت٩١١هــ)[٧] الذين ورد عنهم التقديم والتأخير على أنواع عديدة حسب الموقف والسياق الداعي لذلك.

إذن، فَجَعْلُ علماء النحو الرتبة محفوظة وغير محفوظة يسهّل عملية التحويل والتغيير والعدول والعدول وهذا لا يرد اعتباطا، وإنما يكون عملا مقصودا يقتضيه غرضٌ بلاغي أو داعٍ من دواعيه[٨]، دواعيه[٨]، تخُصُّ المخاطب والسياق الكلامي الذي يرد فيه التركيب[٩]، وقد تتجمّع عدة دوافع من أجل إخراج الأسلوب على الترتيب الذي أراده صاحبه[١٠]. وقد حظيت قصائد "ابن خفاجة" بهذا الشكل والمظهر العدولي الترتيبي، من خلال قوله في وصفه للكأس والخمرة التي كنّى لها بالصُفرة، حيث نراه

[١]- أمل منسي عائض الخديدي، **عوارض التركيب في شعر عبد الله بن قيس الرقيات (دراسة نحوية)**، (رسالة ماجستير)، ص١٠٣، ١٠٢. ومي إلبان الأحمر، **التقديم والتأخير في النحو والبلاغة**، (رسالة الماجستير)، ص٦٦. وفتح الله أحمد سليمان، **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، ص٣٠٢. وإنعام فوال عكاوي، **المعجم المفصل في علوم البلاغة والبديع والبيان والمعاني**، ص٣١٢.

[٢]-عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، ص٨٣.

[٣]- مي إلبان الأحمر، **التقديم والتأخير في النحو والبلاغة**، (رسالة ماجستير)، ص٦٦.

[٤]- أمل منسي عائض الخديدي، **عوارض التركيب في شعر عبد الله بن قيس الرقيات (دراسة نحوية)**، (رسالة ماجستير)، ص١٠٣.

[٥]- ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج٢، ص٢١٠ و٢٢٥.

[٦]-الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، ج٣، ص٢٥١ و٢٨٥.

[٧]-السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، ص٥٠٢ و٥٠٥.

[٨]-عبد العزيز عتيق، **علم المعاني في البلاغة العربية**، ص١٣٦.

[٩]- رابح بومعزة، **التحويل في النحو العربي مفهومه-أنواعه-صوره-البنية العميقة للصيغ والتراكيب المحولة**، ص٧٣.

[١٠]- منير محمد المسيري، **دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم (دراسة تحليلية)**، ص٤٩.

يُظهر كل طاقته التخييلية لرسم لوحة طبيعية تجعل القارئ ينساب وراءها وكأنه في حالة سُكر وضياع. يقول:

فَطَرْفُكَ ما راقَ مِنْ مَسحَةٍ عَلَيهِ وللشّمسِ نُورُ القَمَرْ[١]

يعمد الشاعر إلى عنصر المراوغة من خلال خلخلة التركيب في عجز البيت النفيس قارئه المتأمّل، فلجوءه «إلى تشكيل فنّي يدفع المتلقي إلى التأمل الذي يكشف عن رؤيته»[٢]، لهذا عدل عن الأصل وتجاوزه بتقديم الخبر شبه جملة(للشمس) على المبتدأ المعرّف بالإضافة (نورُ القمرِ)، والأصل (نورُ القمرِ الشمسُ)، فتعمّد هذا التقديم والترتيب الجائز قاصدا ضمنيا منه تخصيص الخبر بالمبتدأ في أن مصدر نور القمر وإشعاعه هو الشمس، وأن هذا الكوكب الناري يُنسب إليه ضوء وسنا وبريق الكوكب الفضي اللّجيني. فبهذه الصورة التشبيهية الضمنية يصف الساقي مع الخمرة التي عبر عنها بالصفرة والنار؛ فهي الشمس والكوكب اللاّهب التي تمدّ بجمالها إضاءة للساقي فيتحول كالقمر المضيء، هذا من جهة. ومن جهة أخرى يمكن عدّ الغرض الإيقاعي الخاص برعاية الوزن والقافية أحد المقاصد الظاهرة والبيّنة.

أما إذا جئنا إلى مرج الرثاء فهو أرض واسعة ترعى فيها مختلف العبارات والكلمات التي وجدت مكانا فيها، ولكن لم تقتصر على هذا المكان المميز، بل تطمح إلى أن تتخلل إلى نقطة عميقة في ذهن القارئ وتتربع عرشها. ففي قصيدة "شراب الأماني سراب" يرثي الوزير "أبا ربيعة" الذي دعا له:

علَيكَ سَلامُ اللهِ من صَاحِبٍ قضَى، فَأَجهَش رَبعٌ، بعدَهُ، وجَنابُ[٣]

حيث يتسلّل العدول عن الأصل للبيت فيأخذ مكانه في الصدارة بتقديم الخبر، شبه الجملة؛ الجار والمجرور (عليك) على المبتدأ المعرّف بالإضافة (سلامُ اللهِ)، فالأصل تقديم ذكر الله (سلامُ اللهِ عليكَ)، قاصدا منه حصر وقصر الدعاء والسلام والتحية على (أبا ربيعة) من رفيقه ومُعاشره "ابن خفاجة" حتى إنه حكم له وعلى جميع الدنيا وما حولها والحي وأبناؤها بالبكاء كون الدّعاء «عادة لغوية ذات بنية لسانية خاصة، تنطوي باستمرار على طريقة تعبيرية

[١]-ابن خفاجة، **الديوان**، ص ٨٩.

[٢]-صالح علي سليم الشتيوي، **ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب**، مجلة جامعة دمشق، ص٩٣.

[٣]- ابن خفاجة، **الديوان**، ص ٣١٥.

لا ينفصل فيها البلاغي عن السيكولوجي»[١]، فما مرثيه سوى منبع الخير والفعل الحميد، فلم يرتكب ما يسيء إلى غيره و لم يترك عيبا وعارا في شخصه، وهذا ما أكدّه بقوله:

تولّـى حميدَ الذّكـرِ لـم يأتِ وصمةً فتبقى و لم تَدنَـسْ عَلَيهِ ثِيابُ[٢]

لا تزال جعبة شاعرنا الأندلسي تُدرّ نفيسا وعلقا وتعبق نسيما وعطرا، ففي معرض مدحه لأحد الوزراء الذي قاد معركة حاسمة مع العدو الرّومي واتصف بصفات جليلة من كرم وعطاء. فما مـمدوحه إلا رمز للأمان، وما تـوجد نفس إلا علقت به وشعرت بالسلام وكانت معصومة من كل خطر، فيقول:

ظَلّ يَندَى وَجهُهُ خَفَـرًا، وهوَ ذَاكِـي شُعلَةِ الفَهَـمِ[٣]

إنّ حالة الوجد التي خنقت أنفاس الشاعر جعلته يخرق النظام الأصلي بعدوله المركب بزيادة الناسخ "ظلّ" في الجملة الاسمية وبتقديم خبرها الجملة الفعلية (يندى) على اسمها (وجهُهُ)، والأصل (ظلّ وجهُهُ يَندى)، وما كان هذا الخروق عبثا، بل لمقصد من ورائه يلائم المقام المفروض عليه، فـ«مـخالفة الكلام لصياغته اللغوية الأصلية المفترضة [تكون] لتحقيق قيمة جمالية أو دلالة بلاغية»[٤] تتجلّى في الافتخار بصفة الحياء الطاغية عليه وعلى وجهه خاصة، وليس هذا فحسب، بل قدّم الخبر (يندى) لإبراز مقدار هذا الحياء، فهو كالماء يملأ وجهه كلّه ليبتّل به طوال النهار، ليعلم قارئه أن شمة الحياء لا تخصّ النساء فقط، بل تصيب الرجال أيضا.

وفي قصائده وُجدت ظاهرة لافتة للانتباه تجوب في أنحاء وزوايا الكلمات تارة والأبيات تارة أخرى، وهذه الظاهرة تكمن في تغيير ترتيب الاستثناء المتحقق بـ (المستثنى منه، والأداة، والمستثنى)، إلا أنّ ذلك قد كُسر بشجاعة لغوية أسلوبية لاعتبارات سياقية مقصدية، وهذا ما نجده في قوله:

عَشيّةَ، لا مثلَ الجَوَاد ذَخيرَةٌ، ولا مثلَ رَقـرَاق الحَديد عَتَادُ[٥]

---

[١]-ناظم عودي، **نقص الصورة. تأويل بلاغة الموت**، ص٦٨- ٦٩.

[٢]-ابن خفاجة، **الديوان**، ص٣١٥.

[٣]- المرجع نفسه، ص٢٧٩.

[٤]- إبراهيم بن منصور التركي، **العدول في البنية التركيبية قراءة في التراث البلاغي**، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ص٥٥٠.

[٥]-ابن خفاجة، **الديوان**، ص٦٥.

فاللاّفت للانتباه هنا، مظهر ترتيبي مثير يكثر في صميم المدونة، بل يتحقّق بقوة وهو تقديم المستثنى وأداته، وما الأصل إلاّ قوله: (ولا ذخيرة مثل الجواد، ولا عتاد مثل رقراق الحديد)، مبرزا الشاعر مقصده من خلال هذه العدولات والتجاوزات الشعرية عن الأصل التي تتماشى وسياقه، منها جذب القارئ إلى ظاهرة منتشرة في أبياته والتي أدخلها لاهتمامه بشيء مُعيّن، إضافة إلى مراعاة القافية في نهاية الأبيات، والأهم هو الإجلال، والافتخار، والتّباهي بصفات الفارس الأندلسي، وهي: (الجواد، والسّيف)، بل عدّها عتاده وذخيرته؛ حيث عكس الشاعر بهذا العدول صورة الفارس السائر تحت سماءٍ مغيّمة تحتضن المطر وهو يركب حصانا سريعا يواكب الرياح، وما هذا إلاّ دليل على شهامة فرسان الأندلس وقوّتهم؛ فبعد حلوله في القفار البعيدة و«خوض غمرات الوجود وقطع فيافي الأرزاء ومواجهة المخاطر والرّدى مغامرا بنفسه»[١]، وبعد حلول أول الظلام عليه (عشية) لا يجد إلاّ الجواد الأصيل الذي حفظه لوقت الحاجة، ولا غير السّيف اللامع المتلألئ ليلا عُدةً له.

ونلاحظ أن الشاعر قد حاكى شاعر من شعراء الدولة العباسية المشهور وهو "**أبو نواس**" الخمري، حيث راح يُظهر مدى براعته في الجمع بين وصف الخمرة والساقي، فقال يُنشد:

حَيّا بها، ونَسيمُهَا كَنَسيمِه، فَشَرِبتُها، من كَفّه، في وُدّه
مُنساغَةً، فكأنّها من رِيقِهِ؛ مُحمَرّةً، فكأنّها مِن خَدّه[٢]

فأثناء سباحته في حروفه وكلماته ومعانيه السّحريّة عدل ترتيبيا بتقديم (الحال) (منساغةً، محمرّةً) في كل من الصدر والعجز، والأصل قوله (فكأنها من ريقه منساغةً، فكأنها من خدّه محمرّةً)،ليكسبها قيمة جمالية فـ«مخالفة الكلام لصياغته اللغوية الأصلية المفترضة لتحقيق قيمة جمالية أو دلالة بلاغية»[٣]، تتجلّى في بيان فرحته، ونشوته، وسروره الطاغين عليه خاصة أثناء شربه للخمرة، وقد عكس هذه الحالة النّفسيّة المسيطرة عليه من خلال تجسيد الخمرة في الساقي لإبراز حالتين مثيرتين لها وهما: حركتها عند شربها، وجمال لونها المُغري؛ فبتقديمه هذا اختصّ على الرّيق

---

[١]-كمال عصام السبوفي، **الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي**، ص٢٠٢.

[٢]-ابن خفاجة، **الديوان**، ص٧١.

[٣]- إبراهيم بن منصور التركي، **العدول في البنية التركيبية قراءة في التراث البلاغي**، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ص٥٥٠.

وشرب الخمرة، سهولة الابتلاع مع لذتها، واختصّ للخدّ، الاحمرار الناري الخمري الحارق، جاذبا بهذا مُحيي الخمرة إليها لخطف رشفة سحرية لا خلاص منها.

ولم يتوقّف "ابن خفاجة" عند هذا الحدّ، بل راح يسبك بخياله البحر مع الأحزان ليُخرجها في قالب منحوت تتفاجأ العقول والنفوس بها كون مصدرها مأسات "ابن أخته" في "أغمات". حيث يقول:

ولو كَانَ بَحرًا وَاحدًا كُنتُ أَسبَـحُ غَريقًا بِبَحرِ الدّمعِ والهَمّ والدّجَى،[1]

ففي صميم وأغوار هذه الأحزان نراه قد أنبت عدولا يظهر في تقديم الحال (غريقا) والأصل (ببحر الدمع والهم والدجى غريقا)، لينفث من بينها عطورا من المقاصد والمرامي تكمن في تعجيل المساءة لأن حاله هالكة وغرقى في الماء والبحر، وأيُّ بحر! بل بحور من الدموع، والآلام، والأوجاع، والأحزان، والظُلمة، فكيف لا يغرق في كثرتها وكان باستطاعته العوم والنّجاة والتقدم في حالة السباحة في بحر واحد من الهم، وهذا ما تمناه بأداة "لو"، وبهذا حاول الشاعر إبراز للقارئ هول المأساة والمعاناة التي يعيشها بفقد "ابن أخته" (محمد)، وقد كان مُتنفّسه الوحيد في ذلك هو شعره بعدما كان الحوار الداخلي الذاتي مع نفسه (مونولوج) يُسيطرُ عليه «ولا ريب في أنّ حالة الشاعر النفسية والانفعالية قادته إلى اصطناع هذا الحوار»[2].

ب. العدول بالحذف (النّقصان)

لقد تشبّعت قصائد حتى النّخاع بظاهرة أخرى من مظاهر العدول التركيبية المتفشية بشكل مثير للاهتمام في مختلف مروج أغراض الشعر من وصف ورثاء وغزل. ألا وهي ظاهرة "الحذف"؛ الذي يُعدُّ من أبرز الاعتراضات العدولية التركيبية في الكلام، فلا تكاد تخلو منه جملة من الجمل[3]، لهذا نجد "**سيبويه**" يقول عنه: «إسقاط عنصر من عناصر النّص، سواء كان المسقط حركة أو حرفا أو كلمة أو جملة»[4]، هذا بالنسبة للنحويين، أما بالنسبة للبلاغيين، فيطالعنا "**عبد القاهر الجرجاني**" (ت٤٧١هـ) الذي قدم لنا وصفا لهذا الباب من حيث أهميته البلاغية ودلالته الجمالية والبيانية والنفسية فيقول: «هو بابٌ دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به

---

[1]-ابن خفاجة، **الديوان**، ص٣١٧.

[2]-صالح علي سليم الشتيوي، **ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب**، مجلة جامعة دمشق، ص٩٢.

[3]-محمد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في الشوقيات**، ص٣٠٢.

[4]- مصطفى شاهر خلوف، **أسلوبالحذف في القرآن الكريم وأثره في المعاني والإعجاز** ، ص١٤.

ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن، وهذه الجملة قد تذكرها حتى تخبر، وتدفعها حتى تنظر»[١] فهي علاقة إرسال بين المرسل والمتلقي لتصنع عملية إستراتيجية فائقة الدقة كونها «تفاعل من نوع ما بين المرسِل والمتلقّي قائم على الإرسال النّاقص من قبل المرسِل، وتكملة هذا النقص من جانب المتلقّي»[٢]؛ إذن فسبب تسميته عدول بالنقصان؛ هو ترك فراغ في الكلام بحذف الكلمة أو جزء منها أو جملة، فيعمل القارئ على ملأ هذا الفراغ والنقصان باعتماده على أسلحة تساعده في ذلك، متمثلة في "السياق" بأنواعه إضافة "للدلائل" و"القرائن"، لأنّ من شروط الحذف ألاّ يكون مخلا بالمعنى، إذ لابد من وضوح المحذوف في ذهن المتلقي وإمكان تخييله، ولا يكون ذلك إلا بوجود تلك "القرائن" أو "الدلائل" التي تعين على تحديد المحذوف[٣] وهذا ما أكّده "ابن يعيش" (ت٦٤٣هـ)[٤]. والدلائل نوعان: أولها: "**الدليل المقالي**" الذي يكون بوجود دليل لفظي[٥] على المحذوف، ومن شروطه التطابق مع المحذوف[٦]، نحو **قوله تعالى:﴿وَقِيلَ لِلَّذِينَ اتَّقَوْا مَاذَا أَنْزَلَ رَبُّكُمْ قَالُوا خَيْرًا﴾** [النّحل/٣٠]، أي (أنزل خيرا)[٧]؛ فالتقدير يستنتج من الدليل المذكور في الآية وهو (أنزل)، وثانيها: "**الدليل المقامي**" (**الحالي**): وهو ما دلّ عليه المقام كأن تقول لمن كان يتكلم وسكت: حديثك، أي "أكمل"[٨] وغيرها من الأمثلة.

وبما أنه عدول تركيبي عن الأصل الترتيبي فلابد من وجود تخريج ومقصد وهدف بلاغي لهذا العدول، حيث لا يقتصر على المستوى السطحي وإنما يمتد إلى المستوى الدلالي

١- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، ص١١٢.

٢- فتح الله احمد سليمان، **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، ص ١٣٧.

٣- رفاعة طه أحمد، **عوارض التركيب في بناء الجملة العربية دراسة نحوية في ضوء سورة البقرة**، (رسالة ماجستير)، ص٤.

٤- ابن يعيش، **شرح المفصل للزمخشري**، ج١، ص٢٣٩. وابن هشام، **شرح قطر الندى وبل الصدى**، ج١١، ص١٢٥.

٥-فضل صالح السامرائي، **الجملة العربية تأليفها وأقسامها**، ص ٧٦.

٦- ابن هشام، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، ج٢، ص٣٦٤.

٧- فضل صالح السامرائي، **الجملة العربية تأليفها وأقسامها**، ص٧٦.

٨- المرجعنفسه، ص ٧٧.

العميق، مما يعني أن المستوى اللغوي المادي مرتبط إلى حدّ بعيد وعميق بالدلالات[١] والمقاصد والأغراض البلاغية الضمنية المرجوة من هذا العدول الحذفي. ومن الأمثلة التي تستوقفنا في ديوان "ابن ديوان "ابن خفاجة الأندلسي" قوله، في أشهر قصائده الموسومة بـــ"مثوى الحبيب": فلا بكاء أو تحسر أو تحسر إلا ورماه وأدرجه فيها، مكونا عقدا فريدا من نوعه. ومضمون هذا العقد رثاءه لابن أخته أخته "محمد" الذي مات في بلدة مغربية اسمها "أغمات" إلاّ أنّ شاعرنا تلقى خبره المفزع في جزيرة جزيرة الأندلس، حيث يقول في أحد أبياتها:

غُلاَمٌ، كما استَخشنـــتَ جانب هَضبــةٍ، ولانَ علـــى طشٍّ، من المزنِ، أبطحُ[٢]

فالعدول أو الانزياح يظهر في مقدمة هذا البيت بحذف المبتدأ لـــــ(غلام) خارجا عن الأصل القياسي والمتمثل في ذكره والتصريح به (محمد غلام) أو (هو غلام)،كونه ناسب السياق الخارجي وهو سياق "حزن وأسى وتحسّر" فضاق عليه المقام الذي أرغمة على الحذف طورا، وطورا آخر كان للسياق الداخلي اللغوي دور بقرينته الإحالية القبلية العائدة على "محمد" المذكور قبلا، إضافة أنّه واضح ومعلوم في ذهن المتلقي هذا من جهة، ومن جهة أخرى يرمي ويقصد بهذا الحذف إلى التخفيف، وتركيز الاهتمام على الخبر، وصفته، وسنّه، وحاله، فمن فوائد الحذف أنّه يُساهم في تحقيق «اللّذة بسبب استنباط الذهن للمحذوف، وكلّما كان الشعور بالمحذوف أعسر، كان الالتذاذ به أشدّ وأحسن»[٣].

وفي باب "الرثاء"، وخاصة الوزير "أبا محمد بن ربيعة "، يقدم لنا ابن خفاجة، دائماً، صوراً في منتهى الروعة والإعجاب والغرابة تكمن في العودة إلى التاريخ القديم، بل إلى القبائل العربية البائدة وهي (جرهم وإرم وعاد) واضعا المتلقي «في مسرح الأحداث التي تحتدم أمامه [في النّص الشعري] فيعيشها بكلّ تفاصيلها ويتفاعل معها ويستلهم منها مواطن العظمة والاعتبار»[٤] حيث يقول:

[١]- فايز أحمد محمد الكومي، **ظواهر التراكيب المتعلقة بالجملة المحولة دراسة في العلاقة البنائية والدلالية من منظور علم نحو النص**، مجلة علمية محكمة تصدر عن الأكاديمية الأمريكية العربية للعلوم والتكنولوجيا، ص٤.

[٢]- ابن خفاجة، **الديوان**، ص٣١٦.

[٣]-الزّركشي، **البرهان في علوم القرآن**، ج٣، ص١٠٥.

[٤]- جلال عبد الله محمد سيف الحمادي، **العدول في صيغ المشتقات في القرآن الكريم دراسة دلالية**، (رسالة ماجستير)، ص١١٤.

في مَوطِــنٍ نزَلَتهُ جُرهُمُ قَبلَـــهُ، وتحوّلتْ إرَمٌ إليهِ، وعادُ
أُمَمٌ، يَغصّ بها الفَضاءُ، طَوَتــهُمُ كفُّ الرّدى طيَّ الــرّداءِ، فبادُوا[١]

فقد قام الشاعر بعرض تاريخي لحادثة قديمة تمثلت في زوال وبيلودة القبائل الثلاث وكأنها ما سادت ولا قادت ولا ذادت ولا شادت يوما، ليحذف المبتدأ عن (أمم) ويعدل عن الأصل القياسي وهو (جرهم وارم وعاد أممٌ)، أو اختصارا (هم أمَمٌ)، لدافع قصدي ينجلي في دافع ظاهري سطحي وآخر باطني معنوي، فأما الأول هو السياق الداخلي الذي يُبرز هذا الحذف بقرينة وإحالة قبلية، فالمحذوف واضح ومعلوم في ذهن القارئ وهي القبائل، ذلك أنّ « متذوق الأدب لا يجد متا ع نفسه في السياق الواضح جدّا، والمكشوف إلى حدّ التعرية وإنّــما متعة نفسه حيث يتحرك حسّه وينشط»[٢]، وأما الثاني فهو السياق الخارجي الذي يظهر من خلال تعظيم وتفخيم هذه الأمم التي سادت في يوم من الأيام لكنها لم تلبث إلا واشتد عليها الحال لتهلكها يد الموت وتطويها طيّ الرداء لينقرضوا ويهلكوا وبالتالي اختفوا وبادوا.

وفي باب المديح يُظهر براعته –أيضا- المُستجلية في رحاب هذه الصفحات اللُّجينيّة والتي تنساب عليها زخرفات كُحلية. فيقول مبرزا تعجّبه من ممدوحه، مع قطرة عدول تفطم بها قارئه باعثا مرما من ورائها:

لَبيبٌ، فما نَدري: أرأيــاً لحــادِثٍ يُبيِّتُ، أم سَهماً لشـــاكِلةٍ يَبري[٣]

لقد مسّ في مقدمة هذا البيت عدول حذفيّ أحد ركني الجملة الاسمية، وهو "المبتدأ" لــ(لبيب) والأصل قوله (هو لبيب)، فتجاوزه ينجرُّ عنه قصد يُرمى إليه من طرف الشاعر، هو الإيجاز والاختصار والتركيز على الخبر من جهة، والتعظيم والتفخيم بصفة ممدوحه من جهة أخرى ، كيف لا وهو يتحدث عن اللّبيب الذكي والعاقل الذي يطلب الإيجاز والتلميح لأنّ «العرب إلى الإيجاز أميل، وعن الإكثار أبعد، ألا ترى أنها في حال إطالتها وتكريرها مؤذنة باستكراه تلك الحال وملالــها»[٤]، فباراه الشاعر في صفته هذه بواسطة مهارته الكتابيّة الإبداعية.

---

[١]- ابن خفاجة، **الديوان**، ص ٣٢٢.

[٢]- محمد أبو موسى، **خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني**، ص١٥٣- ١٥٤.

[٣]- ابن خفاجة، **الديوان**، ص ١٩١.

[٤]- ابن جنــي، **الخصائص**، ج١، ص٨٣.

ومن الحكمة إلى الوصف، هذا الغرض الذي أبدع فيه أيّما إبداعٍ لأنه أذهل العقول والنفوس وأعجز الأقلام والأفواه، ليغدق خيره الخيالي الطبيعي في وصفه لــ "القصيدة الشعرية" حيث يطربنا بقوله:

من روضَةٍ لَدنةِ الأنفاسِ، مِخضالِ[1] وزهرَةٌ غضّةٌ، تفترّ، عاطرةٌ

فبرائحة العدول الذي هو «مورد من موارد التأنّق في الأسلوب»[2]، نلاحظ أنّ الشاعر قد غرس في بيته عدولا بحذف مبتدأ (زهرة) والأصل التقديري قوله (والقصيدة زهرةٌ)، ليبرز قصده من خلال أفانين حذفه بجعل المتلقي ينسى لفظة "القصيدة" ليدخله في معمعة الطبيعة ومظاهرها؛ فجعلها –القصيدة- الزهرة التي لانت بعد حدّة ومقاومة فاستسلمت وعبقت من حولها بطيب رائحتها في الحديقة لتطرب وتطري وتنعش الأنفاس المستمعين والقراء.

ومن العدول بالنقصان الخاص بــ"المبتدأ" إلى العدول بالنقصان المتجسّد في "الخبر"، ففي قوله المعبّر عن الغزل والهوى والحب:

كتبتُ، وقلبي، في يديكَ، أسيــرُ يُقيمُ، كما شاءَ الهَــوى، ويَسيــرُ
وفي كلّ حينٍ، من هَواك وأدمُعي، بــكلّ مكانٍ، روضَةٌ وغَديرُ[3]

يُطالعنا في عجز البيت الثاني عدول تركيبي حذفي للخبر بقرينة لفظية قبلية (هواك، أدمعي) والأصل قوله (للحبِّ روضةٌ، وللدموعِ غديرٌ)، مراعيا السّياق لهذا الحذف وقاصدا من ورائها تحقيق الإبهام وشغل ذهن قارئه بهذا المحذوف ويدعه يصل إلى المشبه بالروضة والمشبه بالغدير، فعمل على نوع من استفزاز لفكر طرفه الآخر (المتلقي)باعتبار أنّ الحذف أبلغ من النطق به، وهذا ما أشار إليه "**عبد القاهر الجرجاني**" بقوله: «فقد أراك في هذا كلّه أنّ الخبر محذوف، وقد ترى حسن الكلام وصحته مع حذفه وترك النطق به»[4].

وفي مسارنا هذا نرصد مظهرا حذفي للخبر وهو وروده بشكل متعدد أثناء وصفه لجزيرته الجنّة التي أُعجب بها أيّما إعجاب. فيقول في هذا البيت المشهور:

---

[1]- ابن خفاجة، **الديوان**، ص ٤٤٨.

[2]-تمام حسان، **البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنّص القرآني**، ص٣٤٧.

[3]- ابن خفاجة، **الديوان**، ص٣٦٣.

[4]-عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، ص٢١٣.

يا أهــلَ أنــدَلُسٍ! للّـــهِ دَرُّكُمُ؛ ماءٌ وظلٌّ وأنــهارٌ وأشجارُ[١]

حيث نتصور وقوفه على تلّة أو بقاءه مع نفسه قائلا هذه الأبيات وأثناء ذلك عدل عن بحذف الخبر المقدّر (فيها ماءٌ، وفيها ظلٌّ، وفيها أنهارٌ، وفيها أشجارُ)، كون السياق والموقف يدعو لذلك، فقصده وهمُّه هو التعبير عمّا يختلج في نفسه من أحاسيس وإعجاب بهذه الأرض، أنه واقف على تلّة حيث يرى كلّ شيء أو غيرها ينادي من بعيد أهل الأندلس وسكانها بأداة يخصّهم بتفضيل الله عليهم ذلك ويتعجب لجمال المنظر فلم يكن في ذهنه الانشغال بالخبر بالصفات والخيرات وأن الزمن يتقاصر عليه عن ذكر المحذوف فصرّح مباشرة بها فائدة الحذف «تكثيف الدلالة في القليل من الألفاظ من ناحية، وتجنب التكرار أو الاستطالة إلى ترهل العبارة وضعفها من ناحية ثانية»[٢].

وبحذف أحد الأصول في مظهر آخر يتحقق العدول وهذا في قوله الآتي:

أَبَا جعفرٍ للّهِ دَرُّكَ فَارِسًا، بحيثُ سُطُــورُ الشِّعْــرِ خَيْلٌ لَهُ دُهْــمُ[٣]

ففي هذا البيت الدرريّ الذي يقطر مدحا وثناء نراه حذف أداة النداء للبعيد (يا)وأسقطها في المركب الاسميّ (أبا جعفر) الذي يعدّ عارضا عدوليا ذا مظهر آخر باعتباره «تقنية فنية يستخدمها الشعراء للتعبير عن تجاربــهم الشعورية»[٤]، والأصل (يا أبا جعفر)، لقصد منه يتجلى فيإنباء المتلقي أن الممدوح المنادى قريب لنفسه من الجهة المعنوية، أما من الجهة المادية المكانية فربما يكون بمحاذاته وبجانبه فراح يتلطّف به بذكر اسمه مباشرة، ونراه يتعجب أيضا من كونه فارسا بعبارة (لله درك) من خلال تشبيه سطور الشعر بخيول سوداء اصطفت وتهيّأت للنّزول.

لقد لعب "ابن خفاجة" دورا مهما في بحر الوصف، لأنّ الفنان الأصيل ينبعث من «كيان الإنسان الأثيل فينفعل بواقع بيئته حسنا وقبحا، فرحا وبؤسا فيقول ويرسم وينظم»[٥]،حيث راح الشاعر يتفاخر ويتباهي بما يملكون في الأندلس، من مناظر طبيعيّة،

---

[١]- ابن خفاجة، **الديوان**، ص٩٤.

[٢]-محمد صلاح زكي أبو حميدة، **الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية**، ص٢٣٢.

[٣]- ابن خفاجة، **الديوان**، ص٢٩١.

[٤]-صالح علي سليم الشتيوي، **ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب**، مجلة جامعة دمشق، ص٨٦.

[٥]-كمال عصام السيوفي، **الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي**، ص١٠١.

ونوادي طربيّة، وحسناوات طريّة، وخمرة طُهريّة، وأن الله قد فضّلهم عن غيرهم، مُظهرا ذلك بنوع من المبالغة التي تعجز العقول وتفطم القلوب من روتين هادئ يتسلسل وفق أصل مُعيّن إلى حركة كتابية تتماوج في دفقات عدولية، ليُناغي بها خوالج السامع ويُدغدغ بواسطتها طبلة أذنه.

النّتيجة

١- *إنّ قصائد الشاعر تعكس مقدرة شعرية فائقة في رصف المباني، والمعاني، واقتناص الألفاظ المعبّرة في تراكيب عدولية اسمية مختلفة تتجسّد وفق مظاهر متنوّعة حسب مستويات اللّغة لاسيما المستوى التّركيبي.*

٢-كان أسلوب خلخلة الترتيب صميم هذه القصائد، والذي تنوّعت صوره -رغم أنّ هناك صور أخرى كان ضيق المكان عذرنا- نحو: تقديم المستثنى وأداته، والحال، والمبتدأ وغيرها لهدف مقصدي غير مباشر.

٣- تقنية العدول بالنقصان أو ما تُدعى بلعبة ملأ الفراغ كانت طاغية على القصائد، فما ذكرناه كان على سبيل التمثيل لا الحصر مثل: حذف الخبر، والمبتدأ، وأداة النداء، والتي تتلاءم ومقامه المعروض: من فرح، ومدح، وخاصة الحزن والأسى، حتى يبعث للمتلقي قصده الضمني النابع من خلجاته النفسية الشاعرية.

٤-نتجت أغلب مظاهر العدول التركيبي الاسمي -على تنوّع صوره - وتولّدت أكثر المقاصد الضّمنية للشاعر من حديثه عن مرحلته الحياتيّة المشرّبة بالأحزان لفقد صديق أو المعاناة لترك حبيب أو من تصويره لشجاعة فارس أو نبل حاكم، كونـــها تُخبر عن حالةٍ نفسيّةٍ ذاتيّةٍ انعكست على شعره.

٥- للعدول الترتيبي والحذفي قيمة كبيرة في بناء التراكيب طورا، وصياغة المعنى المقصود طورا آخر، المفرز لأغراض ودواع عديدة في أغلبها تكون: للتخفيف، والاختصار، والإيجاز، والاهتمام، والتعظيم، والحصر والقصر وغيرها المنصبّة كلّها في قالب الحفاظ على النغمة الموسيقية والوزن الشعري، أو ما يسمى بالغرض الإيقاعي.

قائمة المصادر والمراجع

أ. المراجع العربيّة:

١- ابن الأثير، محمد بن نصر الله بن محمد، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ت/أحمد الحوفي، بدوي طبانة، (د.ط)، القاهرة، فجالة: دار النهضة مصر للطبع والنشر، (د.ت).

٢- إنعام فوال عكاوي، **المعجم المفصل في علوم البلاغة والبديع والبيان والمعاني**، ت/أحمد شمس الدين، ط٢، بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية، ١٩٩٦م.

٣- تمام حسان، **الأصول، دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب النّحو – فقه اللغة – البلاغة**، (د.ط)، القاهرة: عالم الكتب، ٢٠٠٠م.

٤- ــــــــــ، **البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوبية للنّص القرآني**، ط١، القاهرة: عالم الكتب، ١٩٩٣م.

٥- ــــــــــ، **الخلاصة النحوية**، ط١، (د.م): عالم الكتب نشر، توزيع، طباعة، ٢٠٠٠م.

٦- ابن جني، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، ت/محمد علي النجار، (د.ط)، (د.م): دار الكتب المصرية، المكتبة العلمية، (د.ت).

٧- أبو حازم القرطاجني، أبو الحسن حازم بن محمد، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ت/ محمد الحبيب ابن الخوجة، (د.ط)، بيروت، لبنان: دار الغرب الاسلامي، ١٩٨٦م.

٨- حسن طبل، **أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية**، ط١، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٨م.

٩- ابن خاقان، الفتح بن محمد بن عبيد الله، **قلائد العقيان ومحاسن الأعيان**، ت/حسين يوسف خربوش، ط١، الأردن: مكتبة المنار للطباعة والنشر، ١٩٨٩م.

١٠- ابن خفاجة، أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح، **الديوان**، ت/يوسف شكري فرحات، (د.ط)، بيروت: دار الجيل، (د.ت).

١١- الخليل بن أحمد الفراهيدي، أبو عبد الرحمن بن عمرو بن تميم الفراهيدي، **كتاب العين**، ت/مهدي المخزرمي، وإبراهيم السّامرائي، (د.ط)، (د.م): سلسلة المعاجم والفهارس، (د،ت).

١٢- رابح بومعزة، **التحويل في النحو العربي مفهومه–أنواعه–صوره–البنية العميقة للصيغ والتراكيب المحولة**، ط١، الاربد، الأردن: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، الأردن: جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨م.

١٣- الزركشي، بدر الدين ابو عبد الله محمد، **البرهان في علوم القرآن**، ت/محمد أبو الفضل إبراهيم، (د.ط)، بيروت، لبنان: دار جيل، ١٩٨٨م.

١٤-سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر، **الكتاب**، ت/إميل بديع يعقوب، ط١، بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية، ١٩٩٩م.

١٥- ــــــــــ،**الكتاب**، ت/عبد السلام محمد هارون، ط١، بيروت: دار الجيل، (د.ت).

١٦- السيوطي، جلال الدين ابو الفضل عبدالرحمن، **الإتقان في علوم القرآن**، ت/فواز أحمد زمرلي، (د.ط)، بيروت، لبنان: دار الكتاب العربي، ٢٠٠٤م.

١٧-شكري محمد عبد الله، **دلالة الجملة الاسمية في القرآن الكريم**، ط١، الاربد، عمان: دار دجلة ناشرون وموزعون، ٢٠٠٩م.

١٨- صالح بلعيد، **التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني**، (د.ط)، بن عكنون، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، ١٩٩٤م.

١٩- صلاح فضل، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته** ، ط١، بيروت: دار الشروق، ١٩٩٨م.

٢٠- عبد الحميد أحمد الهنداوي، **الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم. دراسة نظرية تطبيقية. التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة**، اربد، الأردن: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط١، عمان، الأردن: جدارا للكتاب العالمي، ٢٠٠٨م.

٢١-عبد السلام المسدي، **الأسلوبية والأسلوب**، ط٣، تونس: الدار العربية الكتاب، (د.ت).

٢٢-عبد العزيز عتيق، **علم المعاني في البلاغة العربية**، (د.ط)، بيروت، لبنان: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨٥م.

٢٣- عبد القاهر الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن النحوي، **أسرار البلاغة**، ت/أبو فهر محمود محمد شاكر، (د.ط)، جدّة: دار المدني، (د.ت).

٢٤-ـــــــــــــ، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، ت/ السيّد محمد رشيد رضا، (د.ط)، بيروت، لبنان: دار المعرفة للطباعة والنشر، ١٩٨١م.

٢٥- ـــــــــــــ، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، ت/ محمد عبده، ومحمد محمود التركزي الشنقيطي، ط٢، بيروت، لبنان: دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨م.

٢٦-ـــــــــــــ، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، ت/ السيّد محمد رشيد رضا، ومحمد عبده، وآخرون، ط٢، بيروت، لبنان: دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨م.

٢٧-عبد الهادي بن ظافر الشهري، **استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية**، ط١، بيروت، لبنان: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٤م.

٢٨-ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، **معجم مقاييس اللغة**، ت/عبد السلام هارون، (د.ط)، (د.م): دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت).

٢٩-فتح الله أحمد سليمان، **الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، (د.ط)، القاهرة: مكتبة الآداب علي حسن، ٢٠٠٤.

٣٠- فضل صالح السامرائي، **الجملة العربية تأليفها وأقسامها**، ط٢، عمان، الأردن: دار الفكر ناشرون وموزعون، ٢٠٠٧م.

٣١- الفيروزبادي، مجد الدين أبي طاهر، **القاموس المحيط**، (د،ط)، بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية، ١٩٩٩م.

٣٢-القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن، **الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع**، (د.ط)، بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية، (د.ت).

٣٣- ابن القيّم الجوزيّة، محمد بن أبي بكر بن أيوب، **الفوائد المشوّق إلى علوم القرآن وعلم البيان**، (د.ط)، بيروت: عالم الكتب، (د.ت).

٣٤-كمال عصام السيوفي، **الانفعالية والإبلاغية في البيان العربي**، ط١، لبنان، بيروت: دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٦م.

٣٥- لويس معلوف، **المنجد في اللغة والأدب والعلوم**، ط١٩، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، (د.ت).

٣٦-المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد، **كتاب المقتضب**، ت/محمد عبد الخالق عضيمة، ط٣، القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية لجنة إحياء التراث الاسلامي، ١٩٩٤م.

٣٧-محمد أبو موسى، **خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني**، ط٤، القاهرة: مكتبة وهبة، ١٩٩٦م.

٣٨- محمد الهادي الطرابلسي، **خصائص الأسلوب في "الشّوقيات"**، (د.ط)، تونس: منشورات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الانسانية، ١٩٨١م.

٣٩-محمد صلاح زكي أبو حميدة، **الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية**، ط١، غزّة: مطبعة المقداد، ٢٠٠٠م.

٤٠- مختار عطية، **التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية**، (د.ط)، الاسكندرية، مصر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٥م.

٤١-مصطفى شاهر خلوف، **أسلوب الحذف في القرآن الكريم وأثره في المعاني والإعجاز**، ط١، عمان: دار الفكر ناشرون وموزعون، ٢٠٠٩م.

٤٢- ابن المعتز، أبو العباس عبد الله بن المعتز المتوكل، **كتاب البديع**، ت/إغناطيوس كراتشقوفكسي، ط٣، بيروت: دار المسيرة، ١٩٨٢م.

٤٣- ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي، **لسان العرب**، ت/خالد رشيد القاضي، دار صبح وإديسوفت، ط١، بيرت لبنان: الدار البيضاء، ٢٠٠٦م.

٤٤-منير محمد المسيري، **دلالات التقديم والتأخير في القرآن الكريم (دراسة تحليلية)**، ط١، القاهرة: مكتبة وهبة، ٢٠٠٥م.

٤٥- المهدي إبراهيم الغويل، **السياق وأثره في المعنى**، (د. ط)، بنغازي، ليبيا: أكاديمية الفكر الجماهيري، ٢٠١١م.

٤٦- موسى سامح ربابعة، **الأسلوبية مفاهيمها وتجلّياتها**، ط١، الأردن، اربد: دار الكندي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م.

٤٧-ناظم عودي، **نقص الصورة. تأويل بلاغة الموت**، (د. ط)، (د.م): دراسات نقد أدبي، (د،ت).

٤٨- ابن هشام، جمال أبو محمد عبد الله، **شرح قطر الندىوبل الصدى**، ت/محمد محي الدين عبد الحميد، ط١١، (د.م): المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٦٣م.

٤٩-ــــــــــــ، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، ت/حسن حمد، إميل بديع يعقوب،ط١، بيروت، لبنان: منشورات دار الكتب العلمية، ١٩٩٨م.

٥٠-ابن يعيش، موفق الدين أبو البقاء يعيش بن علي، **شرح المفصل للزمخشري**، (د.ط)، مصر: دار الطباعة المنيرية، (د.ت).

ب. المراجع المترجمة:

١-جون كوهين، **النظرية الشعرية بناء لغة الشعر اللغة العليا**، ترجمة، أحمد درويش، (د.ط)، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م.

٢- مايكل ريفاتير، **دلائليات الشعر**، ترجمة، محمد معتصم، ط١، الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ١٩٩٧م.

ج. الرّسائل العلميّة:

١-أمل منسي عائض الخديدي، **عوارض التركيب في شعر عبد الله بن قيس الرقيات (دراسة نحوية)**، قسم الدراسات العليا العربية فرع اللغة والنحو والصرف، جامعة أم القرى بمكة المكرمة، ١٤٦٨/١٤٦٩هـ، (رسالة ماجستير).

٢-جلال عبد الله محمد سيف الحمادي، **العدول في صيغ المشتقات في القرآن الكريم دراسة دلالية**، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة تعز، الجمهورية اليمنية، ٢٠٠٧م، (رسالة ماجستير).

٣-رفاعة طه أحمد، **عوارض التركيب في بناء الجملة العربية دراسة نحوية في ضوء سورة البقرة**، قسم اللغة العربية، كلية الدراسات الإسلامية/البيضاء، الجامعة الأسمرية للعلوم الإسلامية، ١٤٦٨/ ١٤٦٩هـ، (رسالة الماجستير).

٤-مي إليان الأحمر، **التقديم والتأخير في النحو والبلاغة**، كلية الآداب والعلوم، الجامعة الأمريكية في بيروت، ٢٠٠١م، (رسالة ماجستير).

٥-نعيمة حمو، **العدول النحوي في لغة الصحافة-جريدة الشروق اليومي أنموذجا-**، منشورات مخبر الممارسات اللغوية، (جامعة مولود معمري)، تيزي وزو، الجزائر، ٢٠١١م.

د. المقالات العربيّة:

١-إبراهيم بن منصور التركي، **العدول في البنية التركيبية قراءة في التراث البلاغي**، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، الجزء ١٩، العدد ٤٠، ١٤٢٨هـ، ص٥٤٥ - ٦١٢.

٢-صالح علي سليم الشتيوي، **ظاهرة الانزياح الأسلوبي في شعر خالد بن يزيد الكاتب**، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢١، العدد (٣- ٤)، ٢٠٠٥م، ص٨٣ -١٠٩.

٣-فايز أحمد محمد الكومي، **ظواهر التراكيب المتعلقة بالجملة المحولة دراسة في العلاقة البنائية والدلالية من منظور علم نحو النص**، مجلة علمية محكمة تصدر عن الأكاديمية الأمريكية العربية للعلوم والتكنولوجيا، المجلد (١)، العدد(١)، ٢٠١٠م، ص١-٢١.

هـ. المقالات الفرنسيّة:

1- Jon Arild Olsen, **De l'analyse stylistique considérée comme explication intentionnelle**, Universitéd'Oslo, Romansk, N°16, 2002. P 669-675.

2- Audet Noël, **Langage Poétique :écart ou errance du sens**, Revue Voix ET Images, vol. 3, N° 3, 1978. P 459-466.

موازنة توصيفيّة بين ألفية ابن مالك وألفية الرّبيعي

محمود خورسندي* وحيدر زهراب**

الملخص:

كانت للمنظومات النحويّة التعليميّة كألفية ابن مالك أهميّة كبيرة في مجال تعليم وتعلّم قواعد اللغة العربية لعقود من الزمن، إلاّ أنّه في العصر الجديد ومع ظهور الكتب الحديثة والمتطوّرة ضعف دور تلك المنظومات في هذا المجال. ويبدو أن السّبب في ذلك هو هذا التّقدم الملحوظ الذي نشاهده في منهجيّة عرض المواضيع النحويّة والصرفيّة في الكتب الحديثة إلى جانب الوضوح والسّهولة التي تتمتع بها هذه الكتب، ما تجعل الأساتذة والطلبة في كثيرٍ من البلدان يميلون نحو هذه الكتب. فيأتي هذا البحث لِيُوازن بين منظومتين من بين المنظومات النحويّة القديمة والجديدة وهما "**ألفية محمد بن عبد الله ابن مالك الأندلسي**" (٦٠٠ – ٦٧٢هـ) و"**ألفية عبد العظيم الربيعي**" (١٣٢٣ – ١٣٩٩هـ) ليفتّش عن المحاسن والعيوب فيهما بغية تقديم اقتراحٍ بشأن تطوير هذا الأسلوب التعليمي، وخلاصة هذا الاقتراح هي: «إعادة نظم المباحث النحويّة والصرفيّة حسب المنهج المتطوّر المتّبع في الكتب الجديدة النّاجحة وبالأخص من حيث ترتيب ذكر المباحث والتفكيك بين مباحث الصّرف والنّحو، لتُضاف إلى الكتب الجديدة على شكل مقطوعات شعريّة منفصلة في نهاية كل مبحث، مع مراعاة الوضوح والسّهولة والدّقة العلميّة، إلى جانب الاستفادة من محاسن المنظومات النحويّة السابقة وتحاشي معايبها بعد التعرّف على مواضع الضعف والقوة فيها.»

كلمات مفتاحية: ألفية ابن مالك، ألفية الربيعي، الموازنة التوصيفيّة، المنظومات النحويّة، الشعر التعليمي.

المقدمة:

لا يخفى على المهتمين بالأساليب التعليمية القديمة مدى أهمية الأشعار والمنظومات التعليميّة ولا سيما المنظومات النحويّة في مهمة تعليم قواعد اللغة العربية، في زمان استمر لعدة قرون قبل أن نصل

* أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، إيران.
mahmoodkhorsandi@profs.semnan.ac.ir
** طالب في مرحلة الدكتوراة في فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، إيران. (الكاتب المسؤول)
haydarzohrab@yahoo.com

تاريخ الوصول: ۱۳۹۳/۰۵/۳۱هـ.ش= ۲۰۱۴/۰۸/۲۲م تاريخ القبول: ۱۳۹۴/۰۶/۰۳ هـ.ش= ۲۰۱۵/۰۸/۲۵م

إلى العصر الحديث، حيث ظهرت المدارس الجديدة والأساليب التعليمية الحديثة وأُلّفت كتبٌ جديدة تتمتّع بالمرحليّة والسهولة والوضوح ما جعلتها أكثر شيوعاً ومُدارَسةً في كثير من البلدان والجامعات بالقياس مع الكتب والمنظومات النحويّة القديمة، فالمتبع في ما كُتب في السنين الأخيرة في مجال تعليم قواعد اللغة العربية يرى بوضوح ملامح التقدّم والتّطور والتسهيل في كيفية عرض المواضيع النحويّة والصرفيّة المختلفة، ولعل خير شاهد على هذا الأمر ما نراه من أسلوبٍ سهلٍ ومُمتِع وواضح في كتاب: « **مبادئ العربية** » للمعلم **رشيد الشرتوني** حيث استطاع أن يقدّم الأبحاث المرتبطة بالصرف والنحو بأسلوب يستغني معه المتعلّم في كثير من الأحيان عن وجود معلم يعلّمه، وهذا بلا شك تُعدّ مزيّة من أهم المزايا في كثيرٍ من الكتب الصرفيّة والنحويّة الجديدة. إلا أننا بعكس ما نجده من هذا التقدم الملحوظ في ما كُتبَ نثراً في مجال تعليم قواعد اللغة العربية من حيث المنهجية والسهولة والوضوح، لا نجد تقدّماً ملحوظاً في ما يُكتب نظماً بهذا الشأن[١]. والمنظومات النحويّة التي بأيدينا بما فيها ألفية ابن مالك مع ما تتمتع بها من رصانة وقوة لم تعد تلبّي حاجات الجيل الجديد في هذا المجال حيث لا تتمتع بالمنهجية المتطورة التي نشاهدها في الكتب الجديدة من حيث ترتيب ذكر المواضيع والتفكيك بين مسائل النحو والصرف والبعد عن التشتت في طرح المواضيع المرتبطة بعضها ببعض أحياناً، إلى جانب وجود حالة من الغموض في بعض أبياتها مما يُلجئ القارئ للرجوع إلى الشروح في فهم معاني الأبيات، ولذلك نجد لها كثرة الشّروح[٢] والتوضيحات من يوم أوجدها ابن مالك الأندلسي إلى يومنا هذا، ولا شك أننا لا نقصد بهذا الكلام الطعن في ألفية ابن مالك أو سائر المنظومات النحويّة القديمة، ذلك لأنها نُظمت حسب متطلّبات عصرها حيث كان الأساتذة والطلبة بحاجة إلى نصٍ دراسيٍ مُرَكّزٍ منظوم ليكون مدار حلقات دروسهم، فقدّم العلماء منظومات نحوية متعددة لسدّ هذه الحاجة

[١] ولعل من حلمة الأسباب في قلة العناية بنظم المباحث النحوية من جديد هو قلة رغبة المتعلمين في العصر الراهن في هذا الأسلوب التعليمي، كما نشاهد هذه الحالة أيضاً بالنسبة لسائر العلوم، فلم نعد نشاهد منظومات علمية جديدة في الفقه أو التاريخ أو السيرة أو الطب مثلاً، كما كنا نشاهدها في العصور المتقدمة ويمكن العثور على فهرسة بعض هذه المنظومات وأنواعها بمراجعة ما كتبه أحمد حسن الخميسي في مقالته، راجع: (أحمد حسن الخميسي، **المنظومات التعليمية وخصائصها**، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد ٢٧ و٢٨، صص ٢٠- ٢٢.)

[٢] يمكن الوقوف على هذه الشروح المتعددة بمراجعة كتاب: **كشف الظنون عن أسامي الكتب و الفنون** لمصطفى بن عبد الله الشهير بـــ: **الحاجي خليفة** حيث خصّص أكثر من ثلاث صفحات من كتابه لذكر شروح الألفية و شارحيها بداية من الناظم نفسه ثم ولده بدر الدين أبي عبد الله محمد المتوفى سنة ٦٨٦هـــ مع توصيفات موجزة لبعض الشروح. راجع: مصطفى بن عبد الله، **كشف الظنون عن أسامي الكتب و الفنون**، ج ١، ص ١٥١ إلى ص ١٥٥.

وبرز من بينها ألفية ابن مالك فصارت موضع عناية المعلّمين والمتعلّمين في قرون متمادية حيث كانوا يتباحثون أبياها ويحفظون الألفية على طولها، ولكننا في هذا العصر ومع انتشار الكتب النحويّة الجيّدة والمبسّطة وميل الأذواق إلى الإختصار والوضوح لم نعد نشاهد من يحفظ أرجوزةً مطوّلةً كألفية ابن مالك بكاملها أو حتى نصفها أو ثلثها إلا نادراً. ولذا ينبغي لمن يريد أن يتصدّى لنظم المباحث النحويّة في هذا الزمان أن يتنبّه لهذه الحقيقة، فينظم المواضيع المختلفة في مقطّعات واضحة وقصيرة ومتناغمة مع المنهجية المتطورة في الكتب الحديثة ومتمتّعة بمحاسن تجعلها مقبولةً عند أبناء العصر لكي تُضم إلى الكتب النحويّة النثريّة الجديدة على شكل ملخّصات في نهاية كل مبحث لتكون عوناً للدّارس في استذكار المطالب المهمة. ولا شك في أنّ من السبل التي تساعد على تحقيق هذا الهدف هي معرفة واستخدام المحاسن الموجودة في المنظومات السابقة، وكذلك معرفة واجتناب العيوب الموجودة فيها، إلى جانب استعمال المفردات المأنوسة والمصطلحات المعروفة عند أهل هذا الزمان.

على ضوء ما تقدّم نتطرّق في هذا البحث لبيان بعض هذه المحاسن والعيوب من خلال موازنة توصيفيّة بين **ألفية ابن مالك الأندلسي** (٦٠٠ -٦٧٢هـ) وإحدى الألفيات التي نُظمت في السنين المتأخرة وهي **ألفية الشيخ عبد العظيم الربيعي** (١٣٢٣ – ١٣٩٩هـ) ذلك لأنّ الموازنة التوصيفيّة[1] بين نظمين مختلفين تساعدنا أكثر على معرفة ما يُسبّب الضعف أو القوة في هذا النوع من النظم، وسنتعرض إلى مواضيع هذا البحث ضمن محورين فنتحدث أولاً وبإيجاز عن ترجمة ابن مالك الأندلسي وعبد العظيم الربيعي مع ذكر معلومات موجزة عن ألفيتيهما، ثم نتصدى لبيان ميزات النظم التّعليمي الأمثل في ضوء الموازنة بين هاتين الألفيتين في المحور الثاني. وأما في ما يتعلق بسابقة هذا البحث فلا بدّ من القول بأنّ الدراسات المرتبطة بالمنظومات النحويّة بشكل عام تناولت في أغلبيتها، ذكرَ تأريخ هذا الفن ومناشئ ظهوره وفهرَسة المنظومات النحويّة حسب تأريخ تأليفها مع تقييمات كلّيّة لبعض المنظومات النحويّة المشهورة كألفية **يحيى بن معطي الزّواوي** (٥٦٤ – ٦٢٨هـ) **وألفية ابن مالك** (٦٠٠ – ٦٧٢هـ) **وألفية السيوطي** (٨٤٩ – ٩١١هـ) من دون إجراء موازنة بين الألفيات المختلفة من حيث المحاسن والعيوب في كيفية عرض المعلومات، كما أن هناك أحياناً توصيفات كلّيّة في الدّراسات المرتبطة بالشعر التعليمي ككل، ولكن ما يرتبط مباشرةً بموضوع هذا البحث هي تلك الدراسات التي تناولت المقارنة والموازنة بين منظومتين مُعيّنتين مع ذكر بعض الشواهد، وفي هذا المجال لا نجد إلا نماذج قليلة جداً استعملت هذا الأسلوب، ومع ذلك هذه النماذج القليلة قامت بالمقارنة

[1] المقصود من الموازنة التوصيفية هو الموازنة بين نماذج من أبيات الألفيتين بلحاظ اتصافها بالمحاسن أو العيوب.

والموازنة العلميّة بين بعض المنظومات من حيث الآراء والمعلومات النحويّة والصرفيّة الموجودة فيها، دون أن تتناول كيفيّة عرض هذه المعلومات في القالب النظمي – ما نحن بصدده في هذا البحث – ويمكن الإشارة كنموذج من هذه الأبحاث إلى بحث قدّمه: " **أيمن جبر عماد** " باسم: «**ألفيّتا ابن مالك والسيوطي (دراسة تحليلية موازنة)**»[١] فإنّه ناقش في بحثه هذا، الآراءَ المطروحة في الألفيتين وبيان مواضع الإختلاف والإئتلاف في ما بينهما واكتشاف وجهة نظر ابن مالك والسيوطي تجاه المسائل الخلافيّة. كما لم نجد دراسة بخصوص الموازنة بين ألفية الشيخ عبد العظيم الربيعي مع إحدى المنظومات النحويّة الأخرى وإنما حصلنا على مقالة واحدة باللغة الفارسية[٢] وبعض الرسائل الجامعيّة التي كُتب قسمٌ منها أيضاً باللّغة الفارسيّة[٣] وهي تتناول دراسة حياة الشيخ عبد العظيم الربيعي ومضامين أشعاره أو شرح بعض قصائده، إلى جانب رسالة جامعيّة[٤] تناولت شرح ألفيته في النحو دون أن تُجري موازنة بينها وبين المنظومات النحويّة الأخرى.

١- التعريف بالناظمين: ابن مالك الأندلسي والشيخ عبد العظيم الربيعي وألفيتيهما

أ: ابن مالك الأندلسي (٦٠٠ – ٦٧٢هـ) وألفيته؛

---

[١] أيمن جبر عماد، **ألفيّتا ابن مالك والسيوطي (دراسة تحليلية موازنة)**، رسالة ماجستير مقدّمة للجامعة الأسلامية بغزّة – فلسطين، عام ١٤٣٢ق = ٢٠١١م. (يمكن الحصول عليها بمراجعة الموقع الإلكتروني:
www.al-eman.com قسم الرسائل العلميّة)

[٢] سورة وظيفة، **بررسی اسلوب ومضامين شعری عبد العظيم ربيعی در مدح ورثاء أهل بيت عليهم السلام**، مجلة مطالعات نقد أدبي (پژوهش أدبي)، العدد ٢٤و٢٥، عام ١٣٩٠هـ ش = ٢٠١١/٢٠١٢م،صص ١٤١- ١٦٧. (بالفارسية)

[٣] راجع: غلامرضا عليپور حسائي، **الشيخ عبد العظيم الربيعي حياته وأدبه**، رسالة ماجستير مقدمة للجامعة الإسلامية الحرّة في خرمشهر- إيران، عام ١٣٨١هـ ش = ٢٠٠٢م. و: سورة وظيفة، **بررسي زندگی ومضامين أشعار عبد العظيم الربيعي**، رسالة ماجستير مقدمة للجامعة الإسلامية الحرّة في طهران- إيران، عام ١٣٨٩ هـ ش = ٢٠١٠/٢٠١١م. (بالفارسية)، و: فاطمة ظفري شندی، **ترجمة وشرح ادبی موضوعی ١٧٥ بيت شامل قصائد «نظم حديث الكساء» و«في ولادة الزهراء عليها السلام » عبد العظيم ربيعی**، رسالة ماجستير مقدمة للجامعة الإسلامية الحرّة في طهران-إيران، عام ١٣٩١هـ ش = ٢٠١٢/٢٠١٣م.(بالفارسية)

[٤] عمّار سرخة، **شرح ألفية الربيعي في النّحو**، رسالة ماجستير مقدمة لجامعة الشهيد چمران الإيرانية في الأهواز، عام ١٣٩٠ هـ ش = ٢٠١٢م.

هو محمد بن عبد الله بن مالك الطائي الشافعي المولود سنة ٦٠٠ هـ، يُكنى بأبي عبد الله ويُلقّب بجمال الدين، ولُد في بلدة "جيّان" من مدن الأندلس، رحل إلى المشرق وأقام بحلب مدة ثم بدمشق حيث توفي فيها سنة ٦٧٢هـ ودفن بسفح جبل قاسيون[١]، له مصنفات متعددة في علم القراءآت والنحو والصرف واللغة، منها: «**إكمال الأعلام بمثلث الكلام**» و«**الألفاظ المختلفة في المعاني المؤتلفة**» و«**تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد في النحو**» و«**ثلاثيات الأفعال**» و«**رسالة في الإشتقاق**» و«**مختصر الشاطبية في القراءآت**» و...[٢] كما له عدة منظومات في الصرف والنحو أهمها: «**المفتاح في أبنية الأفعال**» **وتسمى** أيضاً بـ: "**لامية الأفعال**" وهي قصيدة لامية في البحر البسيط تتكون من ١١٤ بيتاً،

و«**الكافية الشّافية**» **وهي** أرجوزة مطوّلة، يبلغ عدد أبياتها ٢٧٥٧ بيتاً[٣]، و«**الخلاصة**» أو «**ألفيّة ابن مالك**» **وهي** أشهر ما صنّفه على الإطلاق وتشتمل على ألف بيت[٤] من الرجز في مختلف أبواب النّحو والصّرف وقد لخّص ما نظمه في الكافية الشّافية في هذه الألفيةكما أشار إلى ذلك في أواخر ألفيته حيث قال:

و ما بجمعه عنيت قد كمل   نظماً على جلّ المهمات اشتمل

---

[١] وردت ترجمة ابن مالك في مصادر ومراجع كثيرة وما ذكرناه هو خلاصة أشهر الأقوال بهذا الخصوص. راجع: (اسماعيل ابن كثير الدمشقي، **البداية والنهاية**، ج ١٥، ص ٤٤٢.)

[٢] الكتب المذكورة، نسبها الدكتور **عمر رضا كحالة** إلى ابن مالك. راجع: (عمر رضا كحالة، **معجم المؤلفين**، ج ٣، ص ٤٥٠.)

[٣] ذكر في عدد أبيات هذه المنظومة أرقام متنوعة يصل بعضها إلى ٣٠٠٠ ولكن ما أدرجنه في المتن هو مأخوذ مما ذكره الدكتور الغنيمان في مقالته. راجع: (حسان عبدالله بن محمد الغنيمان، **المنظومات النحوية وأثرها في تعليم النحو**، مجلة كلية دار العلوم، ص ٢٤٤.)

[٤] المشهور في الأفواه أنّ عدد أبيات ألفية ابن مالك هو ١٠٠٠ بيت من الرجز كما يُشعر إلى هذا العدد نفس تسميتها بالألفية وقد قمت بتعداد الأبيات بدقة فوجدتها ألفاً، كما و قد صرّح صاحب كتاب كشف الظنون (الحاجي خليفة) أن عدد الأبيات هو الألف. راجع: (مصطفى بن عبد الله، **كشف الظنون عن أسامي الكتب و الفنون**، ج ١، ص ١٥١.) وأما ما يقال بأنّ عدد الأبيات هو ١٠٠٢ فأغلب الظن أن السبب في ذلك راجع للاشتباه في الحساب أو وجود نسخ متعددة لهذه المنظومة الشعرية تختلف في ما بينها في عدد الأبيات ولا استبعاد في ذلك لأن ابن مالك اشتغل بتنقيح ألفيته وتدريسها فلا يبعد أنّه أزاد أو أنقص. كما وقد أشار الغنيمان في مقالته إلى أن عدد أبيات الألفية[تزيد عن ألف بيت زيادة يسيرة] راجع: (حسان عبدالله بن محمد الغنيمان، **المنظومات النحوية وأثرها في تعليم النحو**، مجلة كلية دار العلوم، ص ٢٤٤.)

أحصى من الكافية الخلاصة كـــما اقتضى غنىً بلا خصاصة[1]

وهذه المنظومة النحويّة تُعدّ أشهر المنظومات النحويّة وأكثرها شرحاً وتعليقاً، وإضافة إلى انسجامها وحسن ترتيب مباحثها قياساً بالمنظومات الأخرى المعاصرة لها، قد ساعد رواجَها في الأوساط العلمية، أمورٌ خارجية أشار إلى بعضها الدكتور الغنيمان، منها: **أولاً**: شهرة ابن مالك ومكانتة العلمية حيث أدّت إلى شهرة كتبه ومصنفاته، **وثانياً**: قيام ابن مالك نفسُه بتدريس ألفيته، وهذا سبّب المزيدَ من الإقبال إليها وحفظ الطلاب لها، ثم تدريسها من قبل الطلبة بعد التمكّن منها مما أوجد العدد الكثير من المهتمين بها تعليماً وتعلّماً، **وثالثاً**: عدم وجود منظومة منافسة[2] لألفية ابن مالك من حيث انسجام الوزن واتحاد النغم والترتيب الفكري إلى قرن ونصف قرن من بعد نظم الألفية إلى أن ظهرت في أوائل القرن التاسع ألفية الآثاري (ت٨٢٨هـــ)[3]، فاختلاف أكثر من قرن من الزمن بين ألفية ابن مالك وألفية الآثاري، وكثرة شروح الألفية وتدريسها جعلتها هي المنظومة الأولى من بين المنظومات الأخرى.[4]

ب: الشيخ عبد العظيم الربيعي (١٣٢٣ – ١٣٩٩هـــ) وألفيته؛

هو الشيخ عبد العظيم بن الحسين بن علي التوبلي البحراني الربيعي، ينتهي نسبه إلى تغلب بن ربيعة بن نزار بن معد بن عدنان، وُلد في اليوم الحادي عشر من شهر ذي القعدة الحرام سنة ١٣٢٣هـــ في محلة "نهر العَلَم" في قصبة النصار القريبة من عبادان من أعمال خوزستان إحدى المحافظات الإيرانيّة، وكان قد هاجر جدّه الشيخ علي الربيعي إلى قصبة النصار من إحدى قرى البحرين التي تُعرف بقرية: «جد علي» في منطقة: «توبلي» في أواخر القرن الثالث عشر الهجري.

---

[1] محمد بن عبد الله بن مالك، **الألفية في النحو**، ص ٩٤.

[2] ما عدى ألفية بن معطي التي براها ابن مالك منافسة لألفيته إلا أن ألفيته قد فاقت عليها حسب زعمه، حيث يشير إلى هذا المعنى عند قوله في الألفية: وتقتضي الرضا بغير سخط فائقـــةً ألفية بن مـــعط، راجع: محمد بن عبد الله بن مالك، **الألفية في النحو**، ص ٣.

[3] هو **زين الدين أبو سعيد شعبان بن محمد بن داود القرشي** المعروف بـــ: **الآثاري** المتوفى سنة ٨٢٨ هـــ له منظومة نحوية مكوّنة من ١٠٣٠ بيتاً، اسمها: **كفاية الغلام في إعراب الكلام**. كما له ثلاث منظومات نحوية أخرى. راجع: (حسان عبدالله بن محمد الغنيمان، **المنظومات النحوية وأثرها في تعليم النحو**، مجلة كلية دار العلوم، صص ٢٥٩ – ٢٦١).

[4] حسان عبدالله بن محمد الغنيمان، **المنظومات النحوية وأثرها في تعليم النحو**، مجلة كلية دار العلوم، ص ٢٩٥ و٢٩٦.

كانت بدايات اشتغاله العلمي على يد والده الشيخ حسين الربيعي، ثم هاجر في أواخر سنة ١٣٤٢ إلى النجف الأشرف وأقام فيها إحدى وعشرين سنة مشتغلاً بالدراسات الحوزويّة[١] وقد تتلمذ على يد كبار أساتذة عصره منهم السيد أبو الحسن الإصفهاني (١٢٨٤–١٣٦٥هـ) والشيخ آقا ضياء الدين العراقي (١٢٧٨–١٣٦١هـ) والسيد محسن الحكيم الطباطبائي (١٣٠٦–١٣٩٠هـ) والشيخ محمد رضا آل ياسين (١٢٩٧–١٣٧٠هـ) والسيد أبي القاسم الخوئي (١٣١٧–١٤١٣هـ)، ثم غادر النجف إلى بلاده في سنة ١٣٦٣هـ مزوّداً بإجازات[٢] من السيد أبي الحسن الإصفهاني والشيخ آقا ضياء الدين العراقي والسيد أبي القاسم الخوئي وجعل جلّ همّه في توعية الناس وتثقيفهم مستعيناً في ذلك بحسن الخلق والسماحة إلى جانب صراحة اللهجة، فأقبل الناس إليه وأحبّوه فكانوا يجالسونه تارةً في المجالس والمحافل وتارةً في بيته، فيجدون فيه ما ينعشهم من البشاشة والسخاء ورحابة الصدر.[٣] أما في ما يتعلق بتأليفاته، فله ثلاثة كتبٍ هي:«**سياسة الحسين عليه السلام**»[٤] و«**الفرقة الوسطى**» و«**وفاة الرضا عليه السلام**» وديوانان في الشعر هما: «**ديوان الربيعي في مدائح أهل البيت عليهم السلام ومراثيهم بلسان عربي مبين**»[٥] و«**ديوان الربيعي في رثاء أهل البيت عليهم السلام باللغة**

---

[١] مصطلح الدراسات الحوزوية يعني دراسة مجموعة من العلوم المرتبطة باستنباط الأحكام الدينية، كعلم الفقه والأصول والمنطق والرجال والتفسير والحديث واللّغة.

[٢] المقصود العرفي من الإجازات هي شهادات علمية وأخلاقية تصدر من العلماء لتلاميذهم للتأكيد على كفاءآتهم العلمية والأخلاقية. كما أنّ المقصود منها عند علماء الشيعة هو: الكلام الصادر عن المجيز المشتمل على إنشائه الإذن في رواية الحديث عنه بعد إخباره إجمالاً بمرويّاته، ويطلق شايعاً على كتابة هذا الإذن المشتملة على ذكر الكتب والمصنفات التي صدر الإذن في روايتها عن المجيز إجمالاً أو تفصيلاً، و على ذكر المشايخ الذين صدر للمجيز الإذنُ في روايتهم عنهم، وكذلك ذكر مشايخ كل واحد من هؤلاء المشايخ طبقة بعد طبقة إلى أن تنتهي الأسانيد إلى المعصومين. راجع: محمد رضا جديدي نزاد، **معجم مصطلحات الرجال و الدراية**، ص ١٥.

[٣] ما ذكرناه في الترجمة من معلومات وتواريخ مقتبسة من المقدمة التي كتبها **الشيخ عبد الأمير منصور الجمري** (من معاصري وأصدقاء الشيخ عبد العظيم الربيعي) في مقدمة كتاب: «ديوان الربيعي» راجع: (عبد العظيم الربيعي، **ديوان الربيعي**، ج١، صص ١ – ٥.)

[٤] هذا الكتاب هو أشهر ما تبقى من كتبه وقد ألّفه في ردّ بعض الشّبهات الموجّهة نحو نهضة الإمام الحسين عليه السلام والجواب عن بعض التساؤلات المطروحة بهذا الصدد، وقد حقّقه **الشيخ هادي الهلالي** (خطيب ومحقّق عراقي معاصر) وعلّق عليه في عام ١٤٢٠هـ. راجع: (عبد العظيم الربيعي، **سياسة الحسين عليه السلام**.)

[٥] وقد لخّصوا هذا العنوان في الطبعات الأخيرة واقتصروا على عبارة: "**ديوان الربيعي**" وهناك رسالة جامعية في ١٧٠ صفحة (باللّغة الفارسية) تناولت دراسة القصائد والأشعار الموجودة في هذا الديوان من حيث المضامين والأساليب

الدارجة»[١] ومجموعة من الرباعيات باسم: «**رباعيات الربيعي**»[٢]، وثلاث منظومات غير مطبوعة في البلاغة والمنطق والعقائد[٣]، ومنظومة نحوية سمّاها: «**ألفية الربيعي في علم النحو**» (و هي موضوع بحثنا في هذه الدراسة) وهي منظومة نحوية مطوّلة تتشكل من ١٣٦٩ بيتاً موزّعاً على ١٢٤ مقطوعة في مختلف أبواب النحو وقد طُبعت بخط **أحمد النجفي الزّنجاني** في النجف سنة ١٣٩٠هـ = ١٩٧٠م. قام بشرحها شرحاً وافياً أحد خريجي جامعة الشهيد چمران الإيرانية وهو "**عمّار سرخة**" في رسالةٍ جامعيةٍ قدّمها لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها في عام ١٣٩٠هـ ش = ٢٠١٢م، وقد استوفى في هذا الشرح جميع أبيات الألفية في أسلوبٍ واضحٍ سليم في ٥٧٨ صفحة[٤].

تأثّر الربيعي في هذه الألفية في ترتيب ذكر المواضيع بألفية ابن مالك حيث نرى مشابهةً واضحة في هذا المجال بين الألفيتين إلا أنه أضاف في أوّل ألفيته أموراً تمهيدية لا نراها في ألفية ابن مالك كما وإنه قلّل في ألفيته هذه من التطرّق للمواضيع الصرفيّة[٥] قياساً مع ألفية ابن مالك. كما حاول الرّبيعي أن يبتعد أسلوبَ "تكثيف العبارة" في ذكره للقواعد النحويّة ولذا زاد عددُ أبيات ألفيته على ألفية ابن

والسمات وبحورها الشعرية. راجع: (سورة وظيفة، **بررسي زندگى ومضامين أشعار عبد العظيم الربيعي**، رسالة ماجستير مقدمة للجامعة الإسلامية الحرّة في طهران- إيران، عام ١٣٨٩هـ ش = ٢٠١١م.)

[١] لخّصوا أيضاً هذا العنوان في بعض الطبعات واقتصروا على عبارة: "**ديوان الربيعي باللغة الدارجة**". يحتوي هذا الديوان على تسعة أبواب وهي: **الموشحات، الرّكبانيات، النصّاريات، الرّبيعيات، العراقيّات، الفائزيّات، الهجريّات، الأبوذيّة، النّعي**. راجع: (عبد العظيم الربيعي، **ديوان الربيعي باللغة الدارجة**، ص ٢٧٦.)

[٢] هي مجموعة من الرباعيات في مختلف الأغراض كالأمثال والنصائح والمناجاة والحِكَم، يبلغ عددها ٤٤٤ رباعية طُبعت منظمّة مع ديوانه الأول: (ديوان الربيعي في مدائح أهل البيت عليهم السلام ومراثيهم بلسان عربي مبين) راجع: (عبد العظيم الربيعي، **ديوان الربيعي**.)

[٣] ذكر هذه المنظومات الثلاثة **الشيخ هادي الهلالي** محقّق كتاب: «**سياسة الحسين عليه السلام**» في مقدمته للكتاب. راجع: (عبد العظيم الربيعي، **سياسة الحسين عليه السلام**، ج١، ص ٧.)

[٤] عمّار سرخة، **شرح ألفية الربيعي في النحو**، رسالة ماجستير مقدمة لجامعة الشهيد چمران الإيرانية في الأهواز، عام ١٣٩٠هـ ش = ٢٠١٢م.

[٥] ولعل السبب في ذلك صعوبة اندراج المواضيع الصرفيّة في القالب النظمي، وكذلك صعوبة تلقي هذه المواضيع وفهمها من قبل القارئ في هذا القالب، قياساً بالمواضيع النحوية. ولذا نرى بأن ابن مالك أيضاً قلل من التطرق للمواضيع الصرفيّة في ألفيته بالقياس مع المواضيع النحوية.

مالك نحو ٣٦٩ بيتاً، وقد صرّح في خُطبة ألفيته بأنّه يهمّه شرح وتوضيح المسائل وإن أدّى ذلك للتطويل حيث قال: ولا أبالي متى أوضح مسائلَه بسامعٍ خشي التطويل والمَلَلا[1]

٢- ميزات النظم التعليمي الأمثل تحت ضوء الموازنة بين ألفية ابن مالك وألفية الربيعي

نتناول في هذا المحور بعض الجوانب الدّخيلة في نجاح النظم التعليمي، كالإتيان بمقدمات تمهيدية للدخول في الموضوع وسلامة الوزن الشعري وبعده عن الزحافات غير المألوفة، واتباع منهجية معينة في سرد المواضيع وكذلك تحري الوضوح والسهولة إلى جانب مراعاة الدّقة العلمية، وذلك من خلال الموازنة التوصيفيّة بين نماذج من أبيات الألفيتين.

أ: **ضرورة ذكر مقدّمات تمهيديّة للدّخول في الموضوع**

لا يخفى أن ذكر المقدمات التمهيدية يُعدُّ ضرورة ملحّة في تأليف أي كتابٍ أو نصٍّ تعليمي في أي علم من العلوم، لتعطي القارئ صورةً واضحةً عن سابقة ذاك العلم والفائدةَ المترتّبه على تعلّمه، إذ بدون تلك المقدمات قد تبقى أسئلة متعددة في ذهن المتعلّم تشوش عليه فكره طيلة دراسته، وإذا نظرنا في الألفيتين نجد الربيعي قد خصّص ٢٦ بيتاً في أول منظومته بعد الخُطبة من أجل توضيح هذه المقدمات، وإن كان ما ذكره في هذا المجال لا يخلو من نقاش من حيث الصحة أو البطلان، ولكنه على كل حال تحدّث عن أصل ظهور اللغة العربية وسائر اللغات حسب رأيه، وهكذا عن سابقة علم النحو وواضعه وسبب وضعه وموضوع علم النحو، فقال في مجال أصل اللغة العربية وسبب تعدد اللغات في القطعة الثانية من ألفيته بعنوان: «**المدخل إلى اللسان**» ما يلي[2]:

عَلّم الله آدمَ الأسمـــاءا كلّهـــا فهو مُفضلٌ ما شاءا
وبإيجاده ابتدا الفضل منّـــاً إنّ نور الوجود يمحو الفناءا
ثم ثنّى بنعمة العلم والتعليم والـــعقل والكمال ولاءا
وضع اللفظ في إزاء المعاني كلُّ معنىً إزاءه اللفظ جاءا
كـــان قبلاً لســـانه عربيّاً ثم لما عـــن الجنان تنآءى
أعجميّاً غدا، وتاب عليه راحمٌ عنه يصرف الأسوآءا
ولقـــد عاد نطقُـــه عربيّاً مشـــرقاً في بيانه وضّآءا
وبَنُـــوهُ بهديـــه تـــبعوه كلّ خلف يتـــابع الآباءا

[1] عبد العظيم الربيعي، **ألفية الربيعي في النحو**، ص ٣.

[2] عبد العظيم الربيعي، **ألفية الربيعي في النحو**، ص ٣ و٤.

وكماكان جوهراللفظ إرثاً ورثّتــه آبــاؤُها الأبنــاءا ...

فإنه يعتقد بأنّ اللغة الأصلية لبني آدم هي اللغة العربية التي علّمها الله آدمَ عليه السلام في الجنة، ثم أُخذت العربية منه لما أُخرج من الجنة عقوبةً لما صدر منه فصار أعجمياً يتكلّم بغير العربية، ثم لما تاب الله تبارك وتعالى عليه ردّ عليه العربية رحمةً عليه[1].كذلك تحدّث عن أسباب وضع علم النحو وواضعه الأوّل في القطعة الثالثة من ألفيته بعنوان: «**واضع علم النحو وسبب الوضع**» حيث قال:

للنّحو قد وضع الإمام أبو الحسن حجــر الأساس عليه صلّى ذو المنن
لـــمّا شكا الدؤليُّ إنّ اللحن في ... النشئ الجديــد لقد فشا هذا الزمن
ما ذلك اللحن الذي هو مفســدٌ نَهجَ التَّفــاهمِ مُخرسٌ أهــلَ اللَّسَن
وضعت بديل الفتح آخرَ كلمــةٍ ضَمّاً بُـــنيَّــتُه فــأدركه الحَــزَن
وإزاء فتحةِ (ما أشدَّ الحرَّ) قــد كَسرَت[2]، فإنّ اللّحنَ باللّحن اقترن[3]

فإنّه يشير في هذه الأبيات إلى قصة أبي الأسود الدُّؤلي مع الإمام علي عليه السلام، وقد أورد **السيوطي** هذه القصة في كتابه: «**سبب وضع علم العربية**» حيث نقرأ فيه:[... أنّ أبا الأسود الدُّؤلي (رضي الله عنه) دخل إلى ابنته بالبصرة فقالت له: يا أبت ما أشدُّ الحر! (رفعت أشدّ) فظنّها تسأله وتستفهم منه: أيّ زمان الحرّ أشدُّ؟ فقال لها: شهر ناجرٍ، [يريد شهر صفر. الجاهليّة كانت تسمي شهور السنة بهذه الأسماء] فقالت يا أبت إنما أخبرتك، ولم أسألك. فأتى [أمير المؤمنين] علي بن أبي طالب، كرّم الله وجهه، فقال: يا أمير المؤمنين ذهبتْ لغة العرب لـــمّا خالَطَتْ العَجَمَ، وأوشك إن تَطاوَلَ عليها زمان أن تضمحلّ، فقال له: وما ذلك؟ فأخبره خبر ابنته، بأمره، فاشترى صحفاً بدرهم، وأملى عليه: الكلام كله لا يخرج عن اسمٍ وفعلٍ وحرفٍ جاء لمعنى، [و هذا القول أول كتاب سيبويه]

---

[1] لا يخفى أن هذا الكلام لا يخلو من مناقشة، حيث أن القرآن الكريم يُصرّح بأن حكمة تعدد الشعوب هي التّعارف بين الناس كما نقرأ في سورة الحجرات:«يا أيها الناس إنّا خلقناكم من ذكرٍ وأنثى وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إنّ أكرمَكم عند الله أتقاكم إنّ الله عليم خبير» (الحجرات/ ١٣) ومن الواضح أنّ لكلٍّ شعب لغة خاصة، ولكن هناك روايات دينيّة وردت بالمضمون الذي تحدّث عنه الشيخ الربيعي في مختلف كتب الحديث ليس هنا محل مناقشتها وهي بحاجة إلى بحثٍ منفصل.

[2] ينبغي أن يكون بدل : "كسرت" كلمة "رفعت" حتى تُطابق المعنى مع القصّة المرويّة بهذا الشأن في الكتب، وربما كانت هناك رواية غير ما ذكرناها في المتن والله العالم.

[3] عبد العظيم الربيعي، **ألفية الربيعي في النحو**، ص ٥.

ثم رسم أصول النحوكلّها فنقلها النحويون وفرّعوها...][1] كما يدّعي **السيوطي** شهرة هذه المسألة أيضاً في موضع آخر في كتابه «**الإقتراح فی علم أصول النحو**» في المسألة الأولى من الكتاب السابع، حيث كتب: [اشتهر أن أوّل من وضع النحوَ علي بن أبي طالب – رضي الله عنه- لأبي الأسود ... واتفقوا على أن مُعاذ الهرَّاء أول من وضع التصريف وكان تخرج بأبي الأسود .][2]،كذلك تحدث الربيعي في ألفيته عن موضوع علم النحو في بيتين في القطعة الثالثة من ألفيته حيث قال:

أتشكّ أن النحـــو جمع قواعـــدٍ   عن آخرِ الكلمات تبحثُ فاعلمن
من حيث إعراب وحيث بنائها   وخلافها غلط الخروج عن السُّنن[3]

بينما لا نرى شيئاً من ذكر هذه المقدمات في بداية ألفية ابن مالك فإنّه بعد خطبة الألفية، دخل مباشرةً في المباحث الأصليّة بقوله[4]: كلامُنا لفظٌ مفيدٌ كاستَقِم   واسمٌ وفعلٌ ثمّ حرفٌ الكَلِم ... وربما يمكن تبرير هذه القضية أنّ البحث عن مقدمات علم من العلوم يختلف عن البحث عن مسائل ذاك العلم خصوصاً وأنّ هناك اختلافاً واسعاً بين وجهات النظر في قضية بدء اللغات ومناشئها مما يجعل مناقشتها في علم اللسانيات أنسب من علم النحو، ولكن هذا لا يعني أن ابن مالك أهمل نهائياً ذكر بعض المقدمات الخاصة المرتبطة بصلب الأبحاث النحويّة كما نراه يأتي بقدمات موجزة ونافعة في بدايات بعض مقاطع ألفيته من أجل تعريف وتوضيح الموضوع كقوله في مبحث "التميز":[5]

اسم بمعنى من مبين نكره   يُنصب تمييزاً بما قد فسّره
كشبر أرضـــاً وقفيزٌ بُراً   ومَنويـــن عسلاً وتمراً

ثم ربما حرصه على أن لا يزيد عدد أبيات ألفيته على ألف بيت، جعله يهمل ذكر بعض المقدمات التي لم يكن يراها ضروريّة ويقتصر على ما كان يراه ضرورياً ومرتبطاً بصلب الابحاث.

ب: سلامة الوزن الشعري وبُعده عن الزّحافات غير المألوفة.

ولعّل في هذا الموضوع قلّ ما نجد منظومةً نحوية مطوّلة تضاهي ألفية ابن مالك في مراعاتها للوزن وخلوّها من الزحافات غير المألوفة ولا شكّ أن من جملة الأسباب التي جعلتها محبوبةً عند كثيرٍ من

[1] عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، **سبب وضع علم العربية**، ص ٤٢ و٤٣.

[2] عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، **الإقتراح في علم أصول النحو**، ص ٤٣١ و٤٣٢.

[3] عبد العظيم الربيعي، **ألفية الربيعي في النحو**، ص ٥.

[4] محمد بن عبد الله بن مالك، **الألفية في النحو**، ص٣.

[5] **المصدر نفسه**، ص٣٤.

الدارسين والمدرّسين هو هذا السبب، إذ تُساعد سلامةُ الوزن وقلّة الزحافات على سهولة قراءها وبالتالي حفظها، وهذا الحسن لم يأت اعتباطاً نحو هذه الألفية، ذلك لأنّ ابن مالك مع قريحته الشعرية القويّة، جرّب نظم المضامين النحويّة في منظومة مطوّلة أخرى هي:"الكافية الشافية" فاستفاد من تجربته في تنقيح ألفيته وكان موفقاً في هذا الأمر إلى حدٍ كبير، ويمكن تلخيص مظاهر توفيقه في النقاط التالية:

- إنّه التزم في ألفيته ببحرٍ شعري معيّن وهو البحر الرجز و لم يخرج منه إلى بحور متنوعة أخرى فأعطى بذلك نغمة معينة لألفيته مما ساعد على سهولة حفظها وقراءها.
- إنّه لم يُجَزِّء التفعيلات ليتحوّل من البحر الرجز[1] المسدّس إلى الرجز المجزوء (الرجز المربّع). وتجزئة التفعيلات يؤثّر سلباً على النظم، حيث يسبّب المغايرة بين الأبيات من حيث الطول والقِصَر.
- حاول أن يتجنّب استعمال الزّحافات غير المألوفة، فإنّ الزحافات الموجودة في ألفيته هي من الزحافات المتعارفة كالخبن والطيّ[2] عادةً، ومثال ذلك قوله في مطلع الألفية[3]:

قال محمد هو ابن مالك أحمد ربي الله خير مالك

قالَ مُ حَمْ	مَ دُنْ هُ وَ بْـ	نُ ما لكي	أحْ مَدُ رَبْ	بِ لْ لا هُ خَيْ	رُما لِكي
مفتعلن(المطوي)	مفاعلن(المخبون)	مفاعلن(المخبون)	مفتعلن(المطوي)	مستفعلن	مفاعلن(المخبون)

مفتعلن مفاعلن مفاعلن مفتعلن مستفعلن مفاعلن = البحر الرجز المطويّ المخبون.

و كذلك في قطعة: «**الكلام وما يتألف منه**»[4]:

كلامنا لفظٌ مفيدٌ كاستَقم واسمٌ وفعلٌ ثم حرفٌ الكَلِم

كَلا مُنا	لَفْ ظُنْ مُفي	دُنْ كَس تَقِمْ	وَسْ مُنْ وَفِعْ	لُنْ ثُمْ مَ حَرْ	فُنِ لْ كَلِمْ
مفاعلن(المخبون)	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مستفعلن	مفاعلن(المخبون)

مفاعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مفـــاعلن = البحر الرجز المخبون.

و هكذا في قطعة: «**التصريف**»[1]:

---

[1] هو البحر السابع من البحور الشعرية حسب ما أورده **السيد أحمد الهاشمي** في كتابه:"**ميزان الذهب**". تتشكّل من ستّة أجزاء وهي: (مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن) وجوازات الرجز كثيرة وهو من أسهل البحور الشعريّة وأقرها من النثر ولذلك سمّوه بحمار الشعراء. راجع: (أحمد الهاشمي، **ميزان الذهب**، ص ٦٤.)

[2] **الخبن:** حذف الحرف الثاني الساكن من التفعيلة، فتتحول مستفعلن إلى متَفعلن وتعادلها مفاعلن. **والطيّ:** حذف الحرف الرابع الساكن من التفعيلة، فتتحول مستفعلن إلى مفتعلن. راجع: (أباذر عباجى، **العروض والقافية**، ص ٨٤.)

[3] محمد بن عبد الله بن مالك، **الألفية في النحو**، ص ٣.

[4] **المصدر نفسه**، ص ٣.

حرفٌ وشبهُهُ من الصّرف بَري   وما سواهما بتصريف حَري

حَرْفُنْ وَشِبْ	هُهُوْ مِنَ صْ	صَرْفِ بَرِي	وَمَا سِوا	هُما بِتَصْ	رِيفِنْ حَرِي
مستفعلن	مفاعلن(المخبون)	مفتعلن(المطوي)	مفاعلن(المخبون)	مفاعلن(المخبون)	مستفعلن

مستفعلـــن مـــفاعلن مفتـــعلن   مفاعلن مفاعلـــن مستفعلن = البحر الرجز المخبون المطويّ.

بينما لـــمّا ننظر إلى ألفية الربيعي لا نجد فيها هذه الدقّة والإلتزام بالوزن الشعري حيث أنه في نفس البيت الذي يصرّح فيه بأنه ينظم ألفيته في البحر الرجز يخرج من هذا البحر ويدخل في بحرٍ غيره! وذلك عند قوله في خطبة ألفيته[٢]:   والنثر أقرب منظـــومٍ له رجزٌ   وربما أوطن الأذهان وارتحلا

فرمتُ تأليفَه في نظمه قِطَعَـــاً   عن ذهنِ حُفّاظها لا تبتغي حِوَلا

والنثر أقرب منظـــومٍ له رجزٌ   وربما أوطن الأذهان و ارتحلا

وَنْ نَثْ رُأَقْ	رَ بُـــمَنْ	ظُوْ مِنْ لَهُوْ	رَ جَزُنْ	وَرُبْ بَما	أَوْ طَنَلْ	أَذْ ها نَوَرْ	تَ حَلا
مستفعلن	فعلن(المخبون)	مستفعلن	فعلن(المخبون)	مفاعلن(المخبون)	فاعلن	مستفعلن	فعلن(المخبون)

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن   مفاعلن فاعلن مستفعلن فعلن = البحر البسيط[٣] المخبون.

كما أنه يُجزّء أحياناً تفعيلات البحر الرجز المسدّس فيتحول نظمه إلى الرجز المجزوء (المربع)[٤] أو بحرٍ آخر وذلك في ١٨ بيتاً من أبيات ألفيته في القطعة الثالثة عشرة التي تحمل عنوان: «**الفعل المضارع ونواصبه**»[٥] والقطعة الخامسة عشرة التي عَنوَنَها بـــ: « **الجوازم-الأوّل-(مايجزم فعلاً واحداً)**»[٦] كما يقول في هذه القطعة:

---

[١] محمد بن عبد الله بن مالك، **الألفية في النحو**، ص ٨٦.

[٢] عبد العظيم الربيعي، **ألفية الربيعي في النحو**، ص ٣.

[٣] **البحر البسيط:** مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن   مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن.راجع:(أباذر عباجى، **العروض والقافية**، ص ١٩.)

[٤] ربما حذف الشاعر جزءاً من صدر البيت وجزءاً من العجز فيتحول البيت من الرجز المسدس الى الرجز المجزوء (أوالرجز المربع) كقول الشاعر: (فوّضت أمري للذيء تَخِذتُه معتمدي/ فالله خيرٌ حافظاً ٭ في كل أمرٍ نكَدِ) راجع: (أباذر عباجى، **العروض والقافية**، ص ٥٤.)

[٥] عبد العظيم الربيعي، **ألفية الربيعي في النحو**، ص ١٢ و١٣.

[٦] **المصدر نفسه**، ص ١٤ و١٥.

إذا تجــــرَّدَ فعلٌ مضارعٌ نحو ينجعْ

متفعلن فَعَلاتن مُتَفعلن فـــاعلاتن = البحر المجتث[1] المخبون.

من ناصبٍ عاملٍ أو من جازم فهو يُرفَعْ

كما وأحياناً يأتي بمفردةٍ غير ضروريةٍ تُخلّ بالوزن ككلمة " مِن" في البيت السابق حيث كان بالأمكان حذفها مساعدةً على سلامة الوزن فيكون البيتين كالتالي:

إذا تجــــرَّدَ فعلٌ مضارعٌ نحو ينجعْ

من ناصب عاملٍ أو جازم فهو يُرفَعْ

على أساس ما ذكرنا يمكن القول بأنَّ ألفية ابن مالك هي المتفوقة على ألفية الربيعي في مراعاة البحر الشعري وقلة الزحافات غير المألوفة وسلامة الوزن.

ج: وجود منهجيّة معيّنة في ترتيب المواضيع وحسن التأليف والابتعاد عن التشتت

لا نجد في أبيات الألفيتين تصريحاً في اتباع منهجيّة خاصّة في ترتيب المواضيع المختلفة إلا أن من يستقرئ الأبيات ويدقق النّظر في ترتيب عناوين المقطوعات ينتهي إلى أنّ ابن مالك والربيعي حاولا أن يتّبعا منهجاً عرفياً يميل إلى ترتيب منطقي إلى حدّما[2] في ذكر المواضيع، حيث شرعا بتصنيف الكلام إلى ثلاثة أقسام وهي الاسم والفعل والحرف وشرح علامات وأنواع وأحكام هذه الطوائف الثلاثة — **كمفردات**- قبل دخولها في الجمل، ثم تناولا ما له أثر أو تأثّر من حيث الإعراب عند استخدامه في الجمل ك: "كان وأخواتها" و"أفعال المقاربة" و"إنّ وأخواتها" و"الفاعل" و"النائب عن الفاعل" و... كما حرصا على ذكر المواضيع المتناسبة في ما بينها أو المشابهة في العمل أو الإعراب في قطع متجاورة وهذا ما نلاحظه في ألفية الربيعي أكثر مما نلاحظه في ألفية ابن مالك، كما نرى ذلك مثلاً في التسلسل بين المواضيع التالية: [**١- الفعل المضارع ونواصبه ٢- أن ظاهرةً أو مضمرة ٣- الجوازم: (١- ما يجزم فعلاً واحداً ٢- ما يجزم فعلين)**][3] هذا إلى جانب التطرّق لبعض المواضيع الصرفيّة في الأثناء كما

[1] **البحر المجتث:** مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن. راجع: (أباذر عباجى، **العروض والقافية**، ص ٧٠.)

[2] وإن كان الربيعي في واقع الأمر قلّد ابن مالك في هذا المنهج إلى حد كبير ولعل ترتيب عرض المواضيع في ألفية الربيعي ومشابهتها الشديدة مع ترتيب مواضيع ألفية ابن مالك بكون خير شاهد على هذا الأمر، اللهم إلا في بعض المواضيع التي لم يتطرق إليها ابن مالك كموضوع أصل اللغة العربية وقصة نبي الله آدم عليه السلام التي أوردها الربيعي في بدايات ألفيته.

[3] عبد العظيم الربيعي، **ألفية الربيعي في النحو**، ص ١٣٦.

قام بذلك ابن مالك على سبيل المثال في القطعة ٣٣ و٣٤ من ألفيته[١] حيث أنّه تحدّث عن «**أبنية المصادر**» و«**أبنية أسماء الفاعلين والمفعولين والصفات المشبّهة بها**» في نحو٢٧ بيتاً بين مبحثي: «**إعمال اسم الفاعل**» و«**التعجب**» كما وأنّ الربيعي أيضاً ضَمَّنَ نحو ٢٩ بيتاً في القطعة ٥٧ و٥٨ من ألفيته[٢] في بيان «**أبنية مصادر الفعل الثلاثي**» و«**مصادر ما زاد على الفعل الثلاثي**» بين مبحثي: «**عامل المفعول المطلق وأحكامه**» و«**المفعول له**» وربما يمكن تفسير هذا المزج بين المباحث الصرفيّة والنحويّة في الألفيتين، بأنّ مفهوم النحو عند ابن مالك والربيعي يختلف عما اصطُلح عليه اليوم، فإنّه يشمل المباحث الصرفيّة أيضاً عندهما، وبعبارة أخرى المباحث الصرفيّة هي جزءٌ من علم النحو عند ابن مالك والربيعي، كما يُفهم هذا المعنى من بعض أبيات الألفيتين، حيث يقول ابن مالك: [و أستعينُ اللهَ في ألفيّة ** مَقاصدُ النحوِ بها مَحويّة][٣] ويقول الربيعي: [و هذه قِطَعٌ في النّحوِ قد نُظمت ** إنّ اللّبيب كريمٌ يغفر الزّللا][٤] فقد استعملا مصطلح النحو للمواضيع المطروقة في الألفيتين مع اشتمالهما على ما نعرفه اليوم بعلم الصرف. ومهما يكن من أمر، هذا المنهج وإن كان سائداً لسنين متمادية في الكتب والمنظومات النحويّة إلا أنه لا ينطبق في بعض نواحيه مع المنهج المألوف في العصر الراهن وهو أولاً: التفكيك بين المباحث الصرفيّة والنحويّة، وثانياً تقديم الكلام في النحو، حول ما يرتبط بباب الفعل وذكر مواضع رفع الفعل المضارع ونصبه وجزمه أولاً، ثم الدخول في باب الاسم والتحدّث عن المرفوعات: كالفاعل ونائب الفاعل والمبتدأ والخبر وما يعترض عليهما كـــ: إنّ وأخواتها ولا النافية للجنس و... ثم المنصوبات: كالمفعول والمفعول المطلق و... وبعد ذلك الدخول في باب المجرورات: كالمجرور بحروف الجر وأنواع الإضافات، ثم ذكر التوابع: كالنعت والبدل والعطف و... وأخيراً باب الحروف وأقسامها: كحروف الجر وأحرف القسم والعطف والأستفهام والتنبيه[٥].

د: تحرّي الوضوح والسهولة في كيفية عرض المواضيع

---

[١] محمد بن عبد الله بن مالك، **الألفية في النحو**، صص ٤٢ – ٤٤.

[٢] عبد العظيم الربيعي، **ألفية الربيعي في النحو**، صص ٥٩ – ٦٢.

[٣] محمد بن عبد الله بن مالك، **الألفية في النحو**، ص ٣.

[٤] عبد العظيم الربيعي، **ألفية الربيعي في النحو**، ص ٢.

[٥] ما ذكرناه كمنهجٍ مألوف في هذا العصر مقتبس من كتبٍ نحوية معروفة ومنتشرة. راجع مثلاً: (رشيد الشرتوني، **مبادئ العربية قسم النحو**، ج٤، صص ٤٢٢ – ٤٢٤.)

من المسائل المهمة التي لا بدّ وأن تُراعى في النظم التعليمي هي مسألة الوضوح والسهولة، ومما يساعد الناظم على هذا الأمر هو عدمُ التقيّد بقيود غير لازمة، كالتقيّد بعدد معين من الأبيات، وقد فطن الربيعي إلى أهمية هذا الأمر فأعلن ومنذ البداية أنّه لا يخشى التطويل إن أدّى ذلك إلى وضوح المباحث وسهولة فهمها حيث صرّح في خطبة ألفيته:

ولا أبالي متى أوضـــح مســـائلَه　　　بسامعٍ خشي التطـــويل والمَلَلا

ولا أبالي أكان الفصل في قطـــع　　　مثنى ومربع أم عن تلكم نـــزلا[1]

بينما حاول ابن مالك أن يُوجز ويُلخص مسائل النحو في حدود ألف بيت لا أكثر ليكون ألفيته كموسوعة ملخصة للمسائل النحويّة بخلاف منظومته الأخرى " الكافية الشافية" التي بسط الكلام فيها فوصل عدد أبياتها إلى ٢٧٥٧ بيتاً وقد أشار إلى هذا المعنى في قوله: وما بجمعه عنيت قد كمل نظماً على جُلّ المهمّات اشتمل

أحصى من الكافية الخلاصة　　　كما اقتضى رضاً بلا خصاصة[2]

ولذا نراه أحياناً يُدمج بين المواضيع المختلفة في مقطوعة واحدة، بينما يحاول الربيعي أن يَفصل بين المسائل في مقطوعات متعددة لكي يتمكن القارئ من تتبع المواضيع بسهولة أكثر، ومثال ذلك ما نجده في موضوع: "**جوازم الفعل**"، فإن الربيعي خصّص مقطوعتين منفصلتين إحداهما بعنوان :«**ما يجزم فعلاً واحداً**»[3] والأخرى بعنوان: «**ما يجزم فعلين**»[4] في ٢٠ بيتاً، بينما جمع ابن مالك بين هذين النوعين من الجوازم في مقطوعة واحدة بعنوان: «**عوامل الجزم**»[5] في ١٤ بيتاً. أو ما نجده مثلاً في مبحث: "**إنّ وأخواتها**" فإنّ ابن مالك ذكر كل ما يرتبط بهذا الموضوع في مقطوعة واحدة بعنوان: «**إنّ وأخواتها**»[6]، بينما فرّق الربيعي الأمور المرتبطة بهذا المبحث في خمس مقطوعات متتالية وهي[7]: «**إنّ وأخواتها**» و«**الفرق بين إنّ وأنّ**» و«**ما يصح فيه الوجهان إنّ وأنّ**» و«**اللام المزحلقة والعطف**

---

[1] عبد العظيم الربيعي، **ألفية الربيعي في النحو**، ص ٣.

[2] محمد بن عبد الله بن مالك، **الألفية في النحو**، ص ٩٤.

[3] عبد العظيم الربيعي، **ألفية الربيعي في النحو**، ص ١٤ و١٥.

[4] **المصدر نفسه**، ص ١٥ و١٦.

[5] محمد بن عبد الله بن مالك، **الألفية في النحو**، ص ٦٥ و٦٦.

[6] **المصدر نفسه**، ص ١٨.

[7] عبد العظيم الربيعي، **ألفية الربيعي في النحو**، صص ٣٨ – ٤٣.

على المعمولين» و«**تخفيف إنّ وأنّ ولكنّ وكأنّ**» ومن ثم تحدّث عن كل أمرٍ على حده، ولا شك أنّ هذا الأسلوب تُساعد على وضوح المباحث المطروقة وتسهيل الإشراف عليها. ولذا يمكن القول بأنّ بعض مقاطع ألفية الربيعي تتسم بوضوح أكثر وتكلّف أقلّ، فيما أنّ ألفية ابن مالك تتمتع بوجازة أكثر من حيث عدد أبياتها واختصار عناوينها مما أثّر في رواجها بالقياس مع باقي المنظومات النحويّة، إلاّ أنّ أبياتها تحتاج غالباً إلى الشرح والتوضيح.

هـــ: مراعاة الدقّة العلميّة في بيان القواعد

إنّ من المحسنّات التي تُعرَف بها ألفية ابن مالك هي مسألة مراعاتها للدّقة العلمية، حيث سبّبت في رغبة الناس فيها لعقود متتالية من الزمن ولا يزال لها متحمسون يفضلونها على كثير من الكتب النحويّة، وكما سبقت الإشارة في ثنايا هذا البحث لم تأت هذه الدقّة من فراغ، فإنّ ابن مالك جرّب نظم المواضيع النحويّة في عدة منظومات أشرنا إلى بعضها سابقاً، كما أن تصدّي ابن مالك لتدريس ألفيته بنفسه سبّب في تنقيح الألفية ورفع نواقصها، بل أكثر من ذلك نجد ابن مالك أحياناً يتجاوز مسألة الصحّة العلمية فحسب ليتفنن في ذكر الأمثلة التي تحمل إشارات دقيقة بيّنها الشّراح في شروحهم، وهذه ظاهرة منتشرة في كثير من مقاطع الألفية ولعل من أشهر النماذج في هذا الباب هو ما نجده في بدايات ألفيته عندما يتعرض للتمييز بين الاسم والفعل والحرف فيقول بعد أن يذكر علامات الاسم والفعل:

سواهما الحرف كهل وفي ولم فعل مضارع يلي لم كيشم[1]

فإنّه كان بالإمكان أن يأتي بأمثلة للحروف غير ما ذكرها في البيت فيبدل مثلاً كلمة "**هل**" بكلمة "**عن**" من دون أن يضر هذا الأمر بصحة المعنى، لكنّه اختار حروفاً معينة وهي: "**هل**" و"**في**" و"**لم**" للإشارة إلى الأنواع المختلفة للحروف من حيث دخولها على الأسماء أو الأفعال أو الأسماء والأفعال معاً. لكن هذا الأمر لا يعني عدم وجود بعض الأخطاء أو النواقص في بعض أبيات الألفية كما قام الدكتور **إبراهيم بن صالح الحندود** باستقصاء ما ذُكر من النواقص والأخطاء الموجودة في الألفية في بحثه بعنوان: «**ما أصلحه الشّراح من ألفية ابن مالك جمعاً ودراسةً**»[2] وإن كان يرى أنّ كثيراً من الأبيات التي أصلحها الشّراح لم تكن بحاجة إلى الإصلاح، وأن السبب الرئيس في القول بوجود خللٍ

[1] محمد بن عبد الله بن مالك، **الألفية في النحو**، ص ٤.

[2] إبراهيم بن صالح بن مد الله الحندود، **ما أصلحه الشّراح من ألفية ابن مالك جمعاً ودراسةً**، مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، العدد ٣٢، صص ٣٥١ و٣٥٢.

أو نقص في بعض أبيات الألفية هو غالباً عدم التأمل والدّقة في الأبيات السابقة واللاحقة من قبل بعض المستشكلين[١]. ولكن مهما يكن من أمر لا يمكن أن ندعي أن ألفية ابن مالك تخلو نهائياً من بعض الأخطاء أو النقائص فمن جملة تلك الأخطاء ما أشار إليه أبنه **بدر الدين محمد بن محمد بن مالك** صاحب الشّرح المعروف بـــ: «**شرح ابن الناظم**» حيث أشكل على والده في مسألة " **ما يُنعت به**" وذلك عند قول ابن مالك في الألفية:

وانعَتْ بمشتقٍّ كصَعبٍ وذَرِبْ وشبهه كذا وذي والمنتسِب[٢]

فأشكل عليه ابنه بقوله: [فلو قال: (وانعَتْ بوَصفٍ مثلَ صعب وذَرب) كان أمثل؛ لأنّ من المشتق اسماء الزمان والمكان والآلة ولا يُنعت بشيءٍ منها، إنّما يُنعت بما كان صفة، ...][٣] ويبدو أن الربيعي اطّلع على بعض ما أُشكل على ألفية ابن مالك فحاول أن يتجنّب تلك الأخطاء حيث نجده مثلاً في الموضوع نفسه (ما يُنعت به) صحّح هذا الخطأ واستعمل كلمة "**الوصف**" بدلاً من "**المشتق**" حيث قال في قطعة «**ما يصح أن يُنعت به**»:

بالوصف يُنعت أو بِمُشْبِهِهِ كذو موصولةً أو ذو بمعنى صاحب[٤]

ثم هناك نقيصة بارزة في كلتا الألفيتين وهي الاكتفاء بذكر العلائم والمميِّزات فقط لبعض المفاهيم والعناوين الأصلية، وعدم ذكرِ تعاريف منطقية واضحة لها، (كما نلاحظها في الكتب الحديثة) ومثال ذلك ما نشاهده في تعريف "**الاسم**" و"**الفعل**" و"**الحرف**" فإنّ ابن مالك وكذلك الربيعي ذكرا علامات ومميّزات للاسم والفعل والحرف دون إعطاء تعاريف منطقية لها، فقال ابن مالك:

بالجرّ والتنوين والنـــدا وأل ومسنـــد للأسم تمييز حصل

بتا فعلـــت وأتت ويا افعلي ونـــون أقبلـــنّ فعلٌ ينجلي

سواهما الحرف كهل وفي و لم فعل مضارع يلي لم كيشم[٥]

---

[١] قال في هذا المعنى في النتيجة السادسة من بحثه: [سادساً: أن كثيراً من أصحاب هذه الإصلاحات ينظر إلى اللفظة المفردة فحسب دون التأمل فيما سبقها وما سيأتي بعدها. وأنه لو تم التعري في ذلك لسقط كثير من هذه الإصلاحات.] راجع: (إبراهيم بن صالح بن مد الله الحندود، **ما أصلحه الشّراح من ألفية ابن مالك جمعاً ودراسةً**، مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ص ٣٥١ و٣٥٢.)

[٢] محمد بن عبد الله بن مالك، **الألفية في النحو**، ص ٤٨.

[٣] محمد بن محمد بن عبد الله بن مالك، **شرح ابن الناظم على ألفية ابن مالك**، ص ٣٥٢.

[٤] عبد العظيم الربيعي، **ألفية الربيعي في النحو**، ص ١٠١.

[٥] محمد بن عبد الله بن مالك، **الألفية في النحو**، ص ٣ و٤.

كما قال الربيعي: فالإسم يُعرف بالنِّـــدا وبجرّه وبـــأل وإسنـــاد إليه تسامى
وبأحرف الجرّ التي تـــأتي و ... بالتنوين نحو رأى المشوق غلاما
والفعل ماضيُهُ فبالتاءين مـــزْ كأتت وحيتني فقـــلت سلاما
ومضارع الأفعال (لم) سِمَةٌ له وحروف (نأتي) زدن فيه لزاما[1]

بينما لـــمّا نأتي إلى كتب النحو والصرف الجديدة نجد تطوراً ملحوظا في هذا الجانب، فإنها بجانب ذكر العلامات والمميزات تذكر تعاريف منطقية لهذه المفاهيم فنقرأ مثلاً في كتاب «**مبادئ العربية**» في توضيح مفهوم الفعل والاسم والحرف هذه العبارات:[الفعل لفظ يدلّ على **حالة** أو **حدث في الزمن** الماضي أو الحاضر أو المستقبل نحو: «**حَسُنَ**» و«**يأخُذُ**». وهو يقسم إلى ماضٍ ومضارعٍ وأمرٍ... الفعل الماضي هو ما دلّ على حدث في **زمان قبل** الذي أنت فيه ...][2] [الاسم ما دلّ على معنى **في نفسه غير مقترن** وضعاً بأحد الأزمنة الثلاثة. نحو: «**زيد**»، «**كتاب**»، «**علم**» «**ضارب**» و«**مفيد**».][3] [**الحرف** كلمة لا يتم **مدلولها إلاّ بإضافتها** إلى الاسم أو الفعل، نحو:«**هل عاد أخوك من السّفر**».][4] كما نجد في كتاب «**النحو الوافي**» لعباس حسن في هذه الجمل:[الاسم: كلمة تدل بذاتها على شيءٍ محسوس، (مثل: بيت، نحاس، نخلة، عصفورة، محمد...) أو شيء غير محسوس، يعرف بالعقل: (مثل: شجاعة، مروة، شرف، نُبل، نبوغ...) وهو في الحالتين لا يقترن بزمن.][5] [... فالفعل كلمة تدل على أمرين معاً؛ هما: معنى (أي: حدث) وزمن يقترن به وأقسامه ثلاثة: ماض، وهو: كلمة تدل على مجموع أمرين؛ معنى، وزمن فات قبل النطق بها... ومضارع وهو: «كلمة تدل على أمرين معاً: معنى، وزمن صالح للحال و الاستقبال... و أمر، وهو كلمة تدل بنفسها على أمرين مجتمعينهما؛ معنى، و هذا المعنى مطلوب تحقيقه في زمن مستقبل...][6] [...فالحرف: «كلمة لا تدل على معنى في نفسها، و إنما تدل على معنى في غيرها – بعد وضعها في

---

[1] عبد العظيم الربيعي، **ألفية الربيعي في النحو**، ص ٦.

[2] رشيد الشرتوني، **مبادئ العربية قسم الصرف**، ج ٤، ص ٢١.

[3] **المصدر نفسه**، ص ٩٩.

[4] **المصدر نفسه**، ص ٢٧٣.

[5] عباس حسن، **النحو الوافي**، ج ١، ص ٢٦.

[6] **المصدر نفسه**، ص ٤٦ وص ٤٧.

جملة- دلالة خالية من الزمن»][1] وطبعاً وجود مثل هذه النواقص في المنظومات النحويّة القديمة تدعم الفكرة المطروحة في مقدمة هذا البحث وهي: أننا بحاجة إلى منظومات نحوية جديدة تُساير التّطورَ الملحوظ في كيفية عرض المباحث النحويّة والصرفيّة على شكل مقطوعات واضحة وشفّافة، مُراعية للمنهجيّة الجديدة في ترتيب عرض المواضيع، لكي تُضم إلى الكتب النثرية الحديثة كملخّصات في نهاية كل مبحث لتُساعد الدارسين في استذكار أمهات المطالب النحويّة.

النتيجة:

١. حاول الربيعي أن يتدارك بعض النواقص في ألفية ابن مالك كافتقارها لمقدمة تمهيدية للدخول في مباحث علم النحو ومنشأ هذا العلم (حسب رأيه)، بينما أجاد ابن ملك في ذكر مقدمات موجزة في بداية بعض المباحث من أجل تعريف وتوضيح المواضيع الأصليّة، كما أنّ الربيعي حاول أن يفكّك بين فروع المسائل النحويّة في مقطوعات منفصلة تحرّياً للوضوح وتسهيلاً للإشراف عليها. ويمكن القول أنّ ألفية ابن مالك تفوق ألفية الربيعي من حيث التركيز على المباحث الأصليّة المرتبطة بالنحو وعدم التطرّق للأمور الفرعية مما ساعد على انسجامها واختصارها بالقياس مع ألفية الربيعي.

٢. حاول الربيعي أن يتجنب بعض الأخطاء في ألفية ابن مالك وذلك باطلاعه على هذه الأخطاء من خلال مراجعته لشروح ألفية ابن مالك كشرح ابن الناظم.

٣. هناك تشابه في المنهجية المتبعة في ترتيب المواضيع في الألفيتين ويمكن القول بأن الربيعي قلّد ابن ملك في هذا الأمر، إلا أنه حاول أن يقلّل من ذكر المباحث الصرفيّة في ألفيته.

٤. هناك نقيصة مشتركة بين الألفيتن وهي الاقتصار على ذكر بعض الأمثلة في تعريف بعض المفاهيم الأساسية كمفهوم الاسم والفعل والحرف. وإن كان يمكن تبرير هذا الأمر في ألفية ابن مالك حيث كان يتحري الاختصار في نظمه، بينما يصعب تبرير هذا الأمر بالنسبة للربيعي حيث لم يأخذ على نفسه أن يختصر في العرض، بل صرح في ألفيته بأنه لا يبالي بالتطويل إذا اقتضي الموضوع ذلك.

٥. ما وجدناه في ألفية ابن مالك من السهولة والانسجام ومراعاة الوزن الشعري وقلّة الزحافات المعقدة لم نجده في ألفية الربيعي، فهناك بون شاسع في هذا المجال بين الألفيتين ولذا تتفوّق ألفية ابن مالك من حيث الجماليات الفنية على ألفية الربيعي.

٦. المنهج المتّبع في ترتيب المواضيع في الألفيتين تختلف عن المنهج المتطور المتبع في الكتب الناجحة الحديثة، وبالأخص من حيث التعريف بالمفاهيم الأساسيّة والخلط بين مباحث الصرف والنحو.

[1] عباس حسن، **النحو الوافي**، ج ١، ص ٦٨.

٧. مع أن الربيعي حاول أن يتدارك بعض النواقص في ألفية ابن مالك مع ذلك ما استطاع أن يأتي بمنظومة مقبولة ومحبّذة لدى المعلّمين والمتعلّمين، والسرّ في ذلك أنه لم يتصدى لخلق منهجية متطورة وعصريّة في كيفية عرض المواضيع وترتيبها على رغم مُضيّ أكثر من ستة قرون على عهد ابن مالك، ولذا لم تحظ ألفيته بالرواج في الأوساط العلمية.

٨. ينبغي لمن يريد أن يوظّف قريحته الشعرية في مجال الشعر التعليمي النحوي أن يستفيد من محاسن المنظومات النحويّة الموفقة كألفية ابن مالك في سلامة وزنها وحسن انسجامها وكذلك ألفية الربيعي في تقسيمها لفروعات المسائل النحويّة، كما ينبغي له أن يتبع المنهجية المتطورة الجديدة في ترتيب عرض المواضيع والتفكيك بين المسائل النحويّة والصرفيّة لكي يطابق النظمُ التعليمي النصَّ التعليمي النثري.

قائمة المصادر والمراجع:

أ – الكتب والرسائل الجامعية:

١. القرآن الكريم

٢. ابن الناظم، محمد بن محمد بن عبد الله بن مالك، **شرح ابن الناظم على ألفية ابن مالك**، ط ١، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠م.

٣. ابن كثير الدمشقي، اسماعيل، **البداية والنهاية**، ط ١، دمشق بيروت: دار ابن كثير، ٢٠٠٧م.

٤. ابن مالك، محمد بن عبد الله، **الألفية في النحو**، ط ٢، قم: دفتر نشر نويد إسلام، ١٤١٧ق.

٥. جديدي نژاد، محمد رضا، **معجم مصطلحات الرجال والدراية**، قم: ط ١، مؤسسة دارالحديث، ١٣٨٢هـ ش = ١٤٢٤ق.

٦. الربيعي، عبد العظيم، **ألفية الربيعي في علم النحو**، ط ١، النجف: ١٩٧٠م.

٧. ــــــــــــ، **ديوان الربيعي باللغة الدارجة**، ط ٣، ـــــ، دار الحكمة، (د.ت).

٨. ــــــــــــ، **ديوان الربيعي**، ط ٣، النجف: مطبعة الآداب، ١٩٦٧م.

٩. ــــــــــــ، **سياسة الحسين عليه السلام**، ط ١، قم:انتشارات المكتبة الحيدرية، ١٤٢٠ق.

١٠. سرخة، عمّار، **شرح ألفية الربيعي في النحو**، رسالة ماجستير مقدمة لجامعة الشهيد چمران الإيرانية في الأهواز، عام ١٣٩٠هـ ش = ٢٠١٢م.

١١. السيوطي، عبد الرحمن بن أبي بكر، **سبب وضع علم العربية**، ط ١، بيروت ودمشق: دار الهجرة، ١٩٩٨م. (تحقيق مروان العطية)

١٢. ــــــــــــ، **الإقتراح في علم أصول النحو**، (د.ط)، الأزاريطة: دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٦م. (علق عليه الدكتور محمود سليمان ياقوت.)

١٣. الشرتوني، رشيد، **مبادئ العربية قسم الصرف**، ج ٤، ط ١، قم: مؤسسة دار الذكر، ١٤١٧ق.

١٤. ــــــــــــ، **مبادئ العربية قسم النحو**، ج ٤، ط ١، قم: مؤسسة دار الذكر، ١٤١٧ق.

١٥. عباچی، أباذر، **العروض والقافية**، ط ٢، تهران: دانشگاه پیام نور، ١٣٩٠هـ ش.

١٦. عباس حسن، **النحو الوافي**، ط ٢، مصر: دار المعارف بمصر، (د.ت).

١٧. عماد، أيمن جبر، **ألفيّتا ابن مالك والسيوطي (دراسة تحليلية موازنة)**، رسالة ماجستير مقدّمة للجامعة الأسلامية بغزّة – فلسطين، عام ١٤٣٢ق = ٢٠١١م.

١٨. كحالة، عمر رضا، **معجم المؤلفين**، ط ١، بيروت لبنان، مؤسسة الرسالة، ١٩٩٣م.

١٩. مصطفى بن عبد الله، **كشف الظنون عن أسامي الكتب و الفنون**، (د.ط)، بيروت: ١٩٤١م.

٢٠. الهاشمي، أحمد، **ميزان الذهب**، ط ١، قم: مؤسسة الوفاء، ١٣٦٨ هـ ش.

٢١. وظيفة، سورة، **بررسي زندگی ومضامين أشعار عبد العظيم الربيعي**، رسالة ماجستير مقدمة للجامعة الإسلامية الحرّة في طهران– ايران، عام ١٣٨٩هـ ش = ٢٠١١م.

ب – المقالات:

١. الحندود، إبراهيم بن صالح بن مد الله، **ما أصلحه الشّراح من ألفية ابن مالك جمعاً ودراسةً**، مجلة جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، العدد ٣٢، ١٤٢١ق، صص ٢١١ – ٣٦٤.

٢. الخميسي، أحمد حسن، **المنظومات التعليمية وخصائصها**، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد ٢٧ و٢٨، ١٤٢٠ق، صص ١٩ – ٣٢.

٣. الغنيمان، حسان عبدالله بن محمد، **المنظومات النحويّة وأثرها في تعليم النحو**، مجلة كلية دار العلوم، العدد ٣٣، ٢٠٠٤م، صص ٢١٩ – ٣١٨.

٤. وظيفة، سورة، **بررسي أسلوب ومضامين شعري عبد العظيم ربيعي در رثاء أهل بيت عليهم السلام**، مجلة " مطالعات نقد ادبی (پژوهش ادبی)"،العدد ٢٤و ٢٥، صص ١٤١ – ١٦٧.

السّمات الأسلوبيّة في قصيدة «بلقيس» لـــ «نزار قبّاني»

ذياب راشد* وجمانة إبراهيم داؤد**

الملخّص

النص الشعري فضاء مفتوح، وعالم متشابك من الإشارات اللغوية العائمة، ولمّا كان لكلّ نصّ خصوصيّته وتميزه، فكذلك كلّ نص يستدعي منهجه النقدي الذي يجذبه، ودراسة نص بلقيس لـــ" نزار قبّاني"تستجيب لخصائص النص الأسلوبيّة، من دون أن تُقيّد نفسها باتّجاه ما للأسلوبية، أو تعريف محدّد للأسلوب، ومن ثمّ تُفيد من وسائل الأسلوبيّة الإجرائيّة المتعدّدة، ومن طروحاتها النظريّة.

تهدف الدّراسة إلى الوقوف عند الظواهر اللغوية والأدبية ذات التردّد اللافت في القصيدة، وتحليلها للوصول إلى السّمات الأسلوبيّة فيها،ثمّ تتناول مكوّنات بنائية وإيحائية متعدّدة تندرج ضمن مستويات أسلوبية مختلفة، وذلك في محاولة لإلقاء الضوء على الصورة التي أراد الشاعر الإيحاء بها من خلال أسلوب قصيدة المقاطع.

يكتسب البحث أهميته من كونه يهدف إلى استجلاء مسؤولية التعبير الفنّي التي تنهض بها قصيدة "بلقيس" عبر أسلوب المقاطع؛ ليجد الشاعر عبرها ضالته ومتنفّسه للإيحاء بما يمور في حنايا عالمه الدّاخلي، ويعكس رؤيته لفوضى واقعه المتشظّي.

الكلمات المفتاحيّة: بلقيس، الأسلوبيّة، الانزياح، التّعبيريّة.

مقدّمة:

يُعدُّ نزار قبّاني من أكثر الشّعراء إثارةً للجدل، منذ بدأ يكتب الشّعر حتّى رحيله،وذلك بسبب محاولته الخروج على الأصول التقليديّة التي كانت سائدة في الشّعر، وكان الشاعر جريئاً في ألفاظه، وجمله، ورسمه بالكلمات التي أجاد صناعة لوحاتها، وبخاصة في كتاباته النّثريّة السّياسيّة، ومنها قصيدة "بلقيس"، المشبعة بالظّواهر الأسلوبيّة، وكيفيّات التعبير المختلفة.

---

*- أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، سورية.

** - طالبة الدكتوراه، اللغة العربية، جامعة دمشق، سورية.٤٣٦٩٥٤ ٤٣ – ٠٠٩٦٣ (الكاتبة المسؤولة)

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٠١/٢٨هـ.ش= ٢٠١٤/٠٤/١٧م   تاريخ القبول: ١٣٩٤/٠٣/٢١ هـ.ش= ٢٠١٥/٠٦/١١م

جاءت قصيدة بلقيس في تسعة وسبعين مقطعاً تتفارق ظاهرياً، وتتلاقى باطنياً في إطار تجربة واحدة مرتبطة بضمير الواقع المعيش للشاعر، وما يعتور هذا الواقع من أنّات وجراح ومآسٍ. تنساب عبر هذه المقاطع أفكار الشاعر ومشاعره لتشكّل في مجموعها الرؤية الشعرية للقصيدة التي تكشف، في الوقت ذاته،عن قدرة الشاعر على تطويع لغته، واستخدامها استخداماً خاصّاً يفجّر طاقاهما الإيحائية الكامنة.من هنا كانت الرغبة في دراسة قصيدة "بلقيس"، أملاً بالكشف عن الدّور الجمالي والإيحائي الذي تؤدّيه القصيدة في تجسيد قضايا الإنسان العربي على المستويين: الخاص والعام، على طريق التّأسيس لخطاب إبداعي جديد، يتطبّع بالطابع الإنساني المنفتح على عناصر الحرية في كل زمان ومكان.

تتحلّل دراستي لنص بلقيس من محاولة فرض منهج الأسلوبية؛ لأنّ الأسلوبية ليست دراسة للجملة والمفردات وحسب، وإنّما هي "دراسة فرض منهج بوصفه كلّاً"[١].

المناقشة:

١- الأسلوبيّة البنيويّة:

حضور الرّمز في القصيدة: تُعدّ اللغة الشعرية لغة أخرى داخل الإطار العام للغة العادية، فهي تتجاوز غاياهما البراغماتية العملية في التواصل الإنساني إلى غايات جمالية. ولعلّ الأسلوبية من أكثر الاتجاهات النقدية إلحاحاً على إبراز هذا الجانب، فهي "تسعى بالخطاب الأدبي لتجاوز الوظيفة الإبلاغية إلى التأثير الجمالي، و تدرس الخصائص اللغوية التي يتحوّل بها الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية"[٢].

ويُعدّ الإيحاء من أهم خصائص اللغة الشّعرية، ويكمن جوهره في الرّمز الفنّي الذي يعمد بدوره إلى إفراغ الكلمات من محتواها القاموسي، ويحيلها على محتويات جديدة طارئة مستمدّة من السّياق الشّعري، ولكنّ الكيفيّة الخاصة التي تعامل بها الشاعر مع أدواته اللغوية تتبدّى في طرائق مخصوصة تؤالف بين الكلمات، وتنظّمها للوصول إلى أنظمة، وأنساق، وتراكيب، وأبنية تفجّر الطاقة(الشعرية) في الواقع، وتخلق موازاة رمزية لهذا الواقع[(٣)].

---

١ - منذر عيّاشي، **مقالات في الأسلوبية**، ص٧٣، ٧٤.

٢ - عبد السلام المسدّي، **الأسلوبية والأسلوب**، ص٣٦.

٣- ينظر: مصطفى السّعدني، **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث**، ص٦٩.

والمتأمل في قصيدة نزار يلحظ حضور النسق الرمزي بشكل واضح، سواء على مستوى توظيف الرمز بشكل جزئي أو توظيفه بشكل كلّي؛ إذيتّخذ الشاعر المرأة رمزاً محورياً لعرض قضية الأمّة العربية، ويصوّر موقفه تجاه العرب تصويراً موحياً.إذن المستوى الأول الظاهر للرمز: هو المرأة بصفاتها وملامحها وخصائصها،أمّا المستوى الآخر الخفي فهو الأمة العربية بماضيها وحاضرها التي تتداخل مع المرأة؛ لتتشكل من خلالها بنية الرمز الفني، وتتفجر طاقته الإيحائية.فقد صوّر الشاعر الأمة العربية على هيئة امرأة حبيبة اغتالها العدو، والقاتل من العرب، وهنا يلمّح الشاعر إلى أذيال العدوّ في بلادنا،ويوظّف بعض الرموز بشكل فرعي ليزيد الموقف جلاء وإيحاءً:(بابل، السموءل، المهلهل، العصور السومرية، كربلاء، سيف أبي لهب)، هنا يكون النسق الأسلوبي صورة لغوية تظلّ وراءه ظلال المعاني هائمة على وجهها حتى تتلمّس ذهناً مخصباً بإدراك واعٍ شفاف.ويلتقي هذا النمط الأسلوبي مع مقولات التلقّي والتفكيك التي تعوّل كثيراً على دور المتلقي في اكتشاف(التفجيرات اللغوية) والذّرى التعبيرية والتأثيرية المتكتّمة داخل النص، كما يلتقي مع ريفاتير في تحليله الأسلوب من زاوية المتلقي، فيرى أنّ "تأثيرات الأسلوب لا تصبح موجودة في الواقع إلاّ حينما يعيها القارئ، هكذا يرتبط وجود الأسلوب بوعي القارئ، فليست التأثيرات الأسلوبية خصائص في الأسلوب، بل تنشأ عند التلقي، ومن ثم ينبغي أن يكون القارئ عنصراً في النظرية الأسلوبية"[1].

يستلهم الشاعر رموزه من المخزون التراثي الراسخ في ذهن المتلقي الذي لم يألف مثل هذه الدلالات الجديدة، وهذا ما يسميه ريفاتير بفكرة(المفاجأة). فالشاعر قد درج على توليد إيحاءات السخرية والتهكم الشديد بواقعه[2]:

بلقيسُ:إنْ هم فجروك.. فعندنا

كلّ الجنائز تبتدي في كربلاءْ..وتنتهي في كربلاءْ..

هل موتُ بلقيس..هو النّصرُ الوحيدُ بكلّ تاريخ العربْ؟؟

الجملة الشعرية في القصيدة:

يمكن تعريفها على المستوى الدلالي بأنها وحدة تقدّم معنى تاماً في ذاته، وهي على المستوى النحوي مجموعة من الكلمات المترابطة تركيبيّاً(٣).

---

[1]- برند شبلنر، **علم اللغة والدراسات الأدبية**، ترجمة: محمد جاد الرب، ص٩٣.

[2]- نزار قباني، **قصيدة بلقيس**، ص٤٤، ص٦٦.

[3]- يُنظر: كوهن،جان، **بنية اللغة الشّعرية**، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، ص٧٠.

الجمل في قصيدة نزار(متوسّطة)، تخلّصت من النسق التقليدي على مستوى العروض، ودخلت في دائرة شعر التفعيلة.أمّا على مستوى التجربة الحياتية، فقد تعدّدت رؤية الشاعر بتعدّد أبعاد هذا الواقع وتداخلاته، وراح الشاعر يئن تحت وطأة هذا الواقع بتناقضاته السياسية والاجتماعية، فانفجر الدفق الشعري المكبوت سيلاً عارماً، وجاءت الجملة الاسمية؛ لتؤدي دوراً بارزاً في طبيعة التجربة المتجلّية في القصيدة. فنزار قباني لا يصوّر تجربة حركية، لكنّه يصوّر تجربة وصفية مفرغة من الزمن والحركية، جلّ همّها أن توحي بحقيقة قارّة ومترسّخة في وعي الشاعر تتّصل بحياته مع بلقيس قبل الاغتيال، فهو مأسور بالماضي السعيد برفقتها، يسرد في نصّه أخباراً عنه، فبلقيس كانت(أجمل الملكات في تاريخ بابل، وأهمّ ما كتبوه في كتب الغرام، كانت الصديقة والرفيقة والمعشوقة..)، والحكاية السردية لا تجنح لاستخدام الفعل، لكنها تتكئ على استخدام الجمل الاسمية؛ لأنها مجموعة أخبار متوالية قد تمّت وتحققت في الماضي، وأصبحت الآن مفرغة من الزمن.وجاءت الجملة الاسمية في القصيدة أيضاً لتكريس عا لم الموت والدّمار والحطام والتشرّد على مستوى التجربة العامة، والإيحاء بصمت العا لم العربي وسلبيته وسكونه إزاء هذا العا لم الملفّع بالموت والدّمار[١]:

فحبيبتي قُتلتْ.. وصار بوسعكم/ أن تشربوا كأساً على قبر الشهيدة.. / ها نحن نبحث بين أكوام الضحايا.. / عن نجمة سقطتْ.. / حتى الطيور تفرّ من وطني..ولا أدري السبب..

وجاء أسلوب الجمل الاسمية في القصيدة متوافقاً تماماً مع معطيات العا لم العربي المعطّل عن أي فعل أو حركة نضالية.أمّا الجملة الفعلية فقد شكّلت العصب المركزي في بنية القصيدة؛ إذ اضطلع الفعل بدور المولّد الإيقاعي الأساسي، والجامعلعناصر بنية القصيدة كلّها من محيطها الخارجي(اللغة) إلى مركزها الداخلي(المضمون).فالقصيدة تنمو وتتقدّم من خلال حركة الفعل وتناميه، حتّى يؤدّي الفعل وظيفة جوهرية في القصيدة " تتجلّى في شكل تواصلٍ ينشأ بين الفعل وبقية عناصر البنية، يقوم الفعل بإقامة ترابط عضوي جدلي بين الأشياء والذّوات، ومن ثم يدفع حركة الجدل وما يعقبها من تغير إلى الأمام، فيؤسّس المرتكز الذي يقوم عليه ذلك الترابط "(٢). والفعل في القصيدة يتمثل في حادثاغتيال حبيبة الشاعر (بلقيس)، فاستدعى فعل القتل أفعالاً أخرى، تنامت من خلالها القصيدة وترابطت، واستدعى الشاعر بعد مقتلها ذاكرة الماضي مع هذه الزوجة الحبيبة[٣]:

---

[١] – نزار قباني، **قصيدة بلقيس**، ص١٠، ص١٤،ص٥٤.

[٢]– محمد لطفي اليوسفي، **في بنية الشعر العربي المعاصر**، ص١٢٣.

[٣] – نزار قباني، **قصيدة بلقيس**، ص ١٨ ، ص٢٨.

بلقيسُ..يا عطراً بذاكرتي..

ويا قبراً يسافرُ في الغمامْ

قتلوكِ، في بيروت، مثل أي غزالةٍ

من بعدما.. قتلوا الكلامْ.

بلقيسُ..إنّ الحزن يثقبني..

وبيروت التي قتلتكِ.. لا تدري جريمتها

وبيروت التي عشقتك..تجهل أنّها قتلت عشيقتها.. وأطفأت العمرْ..

يُلحظ في هذين المقطعين تعادلاً بين الأفعال الماضية والمضارعة، إذ نظرنا إلى أنّ جمل النداء جمل فعلية، لأنها تتضمّن أفعالاً محذوفة، وتبرز قدرة الشاعر على توظيف الأفعال، فالشاعر، منذ بداية القصيدة، يقرّر موت حبيبته، فكلّ الأفعال المتعلّقة بها أصبحت في حكم الماضي.وعلى الرغم من ذلك فإنّ الشاعر يصرّ على انقضاء هذا الزمن؛ لذلك فإنه يدخل على الأفعال المضارعة (كان) ناسخاً دلالتها، ومغيراً زمنها إلى الماضي[1]:

فهناك.. كنت تُدخنين..

هناك.. كنت تطالعين..

هناك.. كنت كنخلة تتمشّطين..

ثمّ ينتقل الشّاعر إلى مشهد آخر من القصيدة: لوحة الحاضر، فيستهلّها بظرف الزمان (الآن)[2]:

بلقيسُ.. يا قمري الذي طمروه ما بين الحجارة..

الآن ترتفع الستارة..الآن ترتفع الستارة..

تأكيداً منه على التّحول والانتقال إلى الزمن الحاضر،وتسود في هذا المشهد الأفعال المضارعة، كما تتغير ضمائر الأفعال.في المشهد السّابق كان ضمير الجماعة مسيطراً، حين كان الشاعر مع حبيبته في الماضي، أمّا الآن فقد رحلت الحبيبة. من هنا نلحظ أن ضمائر الفعل المضارع هي ضمائر المفرد فقط[3]:

سأقول في التحقيق..

إني أعرف الأسماء.. والأشياء.. والسجناء..

---

[1]- **المصدر السابق**، ص ٣٧.

[2] - **المصدر السابق**، ص ٤٩.

[3]- نزار قباني، **قصيدة بلقيس**، ص ٥٠، وينظر: ص٥١، ص٥٢، ص٥٣، ص٦١، ص٦٥، ص٦٦.

والشهداء.. والفقراء.. والمستضعفين..

وأقول إني أعرف السيّاف قاتل زوجتي

ووجوه كلّ المخبرين

ويستمرّ تنامي القصيدة وتقدّمها من خلال توالد الأفعال من فعل القتل المولّد الأول لها، فإذا كان الشاعر في المشهد السابق قد فقد زوجته فإنه،الآن، واقع تحت هاجس عملية القتل أيضاً،فتتراءى له الحبيبة في كل مكان،بتفاصيل حياتها كلّها، وكأنها تعاتبه على تقاعسه عن حمل راية النّضال والتحرير.و نجد الأفعال في القصيدة تستوعب كلّ حركة الأحداث والشّخوص وتداخلاتها في علاقات جدلية مع واقعها المعيش، فيستحيل هذا الواقعبعلاقاته كلّها إلى واقع لغوي تشكّل الجملة الفعلية فيه: بزمنيها الماضي والمضارع المساحة المتوهجة، التي اختارها الشاعر، وحمّلها رؤيته؛ وبذلك تتكامل في القصيدة عناصر الداخل (اللغة) والخارج (الواقع) في إطار "الوحدة التكاملية التي تجمع بين المسلك الباطني والتعبير الظاهري،هذه الكلية البنيوية، التي تتّسم بالشمول وتنوب في الوقت نفسه في العناصر المتفرقة، هي ما ألمح إليه "مارسل بروست" عندما قال: إنّ الأسلوب بالنسبة إلى المؤلف ليس مسألة تكنيك بل مسألة رؤية"(١).

وقد تتوالد الجملة الفعلية نفسها توالداً ذاتياً بهدف تصوير حركية الواقع وما يُمارس عليه من أفعال تدميرية وقمعية،فتتوالد الجملة الفعلية،متضمّنة فعل التدمير،متوافقة من حيث الصّيغة، ومتفارقة تفارقاً طفيفاً من حيث الدّلالة، بهدف تكثيف هذا الواقع، وتفجير إيحاءاته المتوارية عن وعي المتلقي[٢]:

ويأكل لحمنا عَرَبٌ.. ويبقر بطننا عَرَبٌ.. / فكيف نفرُّ من هذا القضاءْ؟ / والفاعل في هذه التراكيب واحد؛لذا أراد الشاعر أن يوسّع الدّلالة[٣]:

سأقول في التحقيق:كيف غزالتي ماتت بسيف أبي لهبْ.

كلّ اللصوص من الخليج إلى المحيط..

يُدمرون.. ويحرقون.. وينهبون.. ويرتشون..

ويعتدون على النساء..كما يريد أبو لهبْ..

---

[١]- ليوزف، **الأسلوب الأدبي**، مجلة فصول م٥، ع١، ١٩٨٤، ص ٧٢.

[٢] – نزار قباني، **قصيدة بلقيس**، ص ٤٣.

[٣] – **المصدر السابق**، ص ٦١.

تتمحور أفعال المقطعين السّابقين حول فعل واحد يدلّ على الموت، وهي في مجملها أفعال مضارعة تسعى إلى تصوير حدث ماثل للعيان، وهذه الأفعال متقاربة الدّلالة، ومتوالدة بعضها من بعض، غير أن كلّ فعل منها يحاول أن يستكنه جزئية من جزئيات الموت المنتشرة في أرجاء الوطن؛ (الحرق، النهب، الرشوة، الاعتداء على حرمة النساء).وبعد فالقصيدة لا تسير بخط مستقيم، لكنّها تتمدّد حول محور دائرة مركزها الموت، فتتحلّق الجمل الفعلية حول هذا المركز، موحية بجوهره، ويتواشج بعضها ببعض بروابط لغوية لتحقق البنية الدّائرية للقصيدة على مستوى المبنى والمعنى.

نستنتج، إذن، أنّ الجملة الفعلية كانت ذات حضور لافت في قصيدة نزار، فأسهمت في توليد بنية القصيدة وتناميها وترابطها، كما أسهمت في تجسيد رؤية الشّاعر لواقعه والإيحاء بها، فشكّلت في قصيدته ظاهرة تلفت نظر المتلقي، وتوقظ وعيه، وتسهم في زيادة فاعلية الإيصال الأدبي وجمالياته، وهذا يعزّز قول برند شبلنر: "إن الأسلوب ظاهرة داخل النص ولا يمكن دراسته إلا في ضوء عناصر الاتصال التي تحدّث عنها رومان جاكسون وهي: النص والمؤلف و المتلقي"[١].

النّداء:

يشكّل النّداء نمطاً آخر من أنماط الجمل ذات الأثر الأسلوبي اللافت في قصيدة نزار، فهو ظاهرة لغوية محضة، لكنّه يستحيل في القصيدة إلى ظاهرة شعورية، تكثّف أحاسيس الشّاعر المتخبّط في حالة من الضياع، والمفتقد كل معاني الحياة في وطن لا يحرّك أبناؤه ساكناً إزاء ما يجري حولهم. والملاحظ أنّ الشّاعر يستخدم (يا، أيتها، أو دون أداة)،لكنّه ينادي بلقيس في جميع نداءاته على اختلاف نعوتها[٢]: (يا وجع القصيدة،يا نينوى الخضراء.. يا غجريتي، أيّتها الشهيدة، يا عصفورتي، يا أيقونتي،يا عطراً بذاكرتي،يا كنزاً، أيّتها الصديقة،يا قمري، يا معشوقتي ، يا فرسي الجميلة، يا أحلى وطن،يا رمحاً عراقيّاً، يا دمعاً، يا قبراً يسافر، يا صفصافة..). وهذا يعني أنّ همّه أو أرقه كان يتّصل بالإنسان؛ببلقيس التي تحوّلت إلى رمز قومي، فقضية الشّاعر تتّصل بالإنسان العربي تحديداً؛ هذا الإنسان التّائه بين القمع السّياسي والاجتماعي والاقتصادي والفكري، الأمر الذي نحّاه عن دائرة الفعل، وألزمه السّكون والصّمت حتى أضحى متنائياً عن قضايا واقعه. من هنا لجأ الشاعر إلى استخدام أداة النداء لتنبيه وعيه، وإيقاظه على حقيقة المخاطر المحدقة به، والتي لم تعد تحتمل الصّمت أو الحياد، أو لتحريضه وتثويره.

---

[١] – برند شبلنر، **علم اللغة والدراسات الأدبية**، ترجمة: محمد جاد الرب، ص١٠٧.

[٢] – ينظر: نزار قباني، **قصيدة بلقيس**، ص ٣، ص٤ ، ص١١، ص١٢، ص١٨، ص٣١، ص٣٢، ص٤٩، ص٥٦، ص٥٧، ص٦٧.

التّكرار:

يعدّ التّكرارمن أهمّ الظواهر الأسلوبيّة اللافتة في قصيدة نزار، لما يضطلع به من دور واضح في معنى الشعر ومبناه، إضافة إلى دوره في إخصاب شعرية النّص، ورفده بالبثّ الإيحائي والجمالي.والتكرار (بوصفه شكلاً صياغيّاً يقع داخل بنية موسعة هي بنية التّماثل الّتي تُسهم في إنتاج الشّعرية باحتوائها على قيم إيقاعية واضحة، والشعرية هي أقرب الأجناس الأدبية إلى الإيقاعية)(١). وربّما يمكنُ تعليلُ اختيار الشّاعر أسلوب (التّكرار) أنّه كان محكوماً بالموقف والمقام، وقد فضّل في هذه الحالة بعض الكلمات أو العبارات أو صياغة ما على سواها؛ لأنّها أكثر مطابقة في رأيه للتجربة، كما فعل عندما لجأ إلى المباشرة والمكوّنات الخطابيّة[٢].

والتّعليل الثاني للاختيار هو اختيار أسلوبي، وتتحكّم فيه مقتضيات التّعبير الخالصة، عندما يفضّل الشّاعر بعض الاختيارات اللغوية على سواها؛ لأنّها أكثر دقّة في توصيل ما يُريد مثل اختياره أسلوب الجملة في التكرار (اللازمة)، الاستهلال (شكراً لكم.... شكراً لكم....).

آثر الشّاعر اختتام القصيدة بتكرار العبارة: (قتلوا الرّسولهْ) ثلاث مرات، وهذا يكشف عن يأس من موقف العرب، وإسهامهم في تعميق الدمار القائم في أمّتهم بسبب تهاترهم وانشغالهم عن قضية وجودهم، وبسبب جبنهم وتآمرهم وخياناتهم....

أسهم التكرار في بناء القصيدة وتلاحمها على مستوى المبنى بما يلحقه، أو يكشفه من علائقِ ربطٍ وتواصلٍ بين الأبيات أو الأسطر، تتشكّل منها لحمة القصيدة وسداها، وهذا التكرار اللغوي تحوّل عبر النسق العلائقي الذي يوفّره السّياق الشّعري إلى عاطفة مشحونة بالإيحاء والتّوتر. والشّحنة العاطفية هي الشّرارة الأولى التي تقود المتلقي إلى عبور النّص عبوراً جماليّاً موفّقاً.وأدّى التكرار على المستوى الدّلالي والنفسي في النص، وظيفتين: تعبيرية وإيحائية؛ إذ أوحى بشكل أوّلي بسيطرة فكرة العنصر المكرّر على فكر الشاعر أو على شعوره، ولا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى، فالشاعر يكرّر اسم الحبيبة منها: تكرار الحرف، أو الفعل، أو الاسم، ومنها تكرار الجملة، أو شبه الجملة، وأغلبها اتخذ بنية تماثل عمودية تجلّت في بداية الأسطر الشعرية، فأخذت شكلاً عمودياً لتعميق امتداد رأسي للدّلالة الشّعرية. ويبدو الشّاعر ناضجاً فنيّاً، ممتلكاً أدواته ومبدعاً، وهذا ما أستشفّه من حضور

---

[١] – محمد عبد المطلب، **قراءات أسلوبية في الشّعر الحديث**، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٣٨.

[٢] – ينظر: نزار قباني، **قصيدة بلقيس**، ص ١، ص٢، ص٩، ص١٠، ص١٤، ص٢٨، ص٥٠، ص٥٢.

التكرار بشكل لافت في نصّه.ويظهر من خلال نصّه مؤرقاً بهمّ وطنه؛ لذلك أخذ يلحّ على هذا الهّم، ويؤكّده، ويُوحي بأبعاده، فالتكرار إلحاح وتأكيد وتعبير وإيحاء، ومنه:

أ- **التكرار الاستهلالي:** " يستهدف التكرار الاستهلالي في المقام الأوّل الضغط على حالة لغوية واحدة بتوكيدها مرات عدّة بصيغ متشابهة...."(١)، يفتتح الشاعر به مرثيته، مسرّعاً إيقاعها[٢]:

شكراً لكم.. / شكراً لكم.. / فحبيبتي قُتلتْ..وصار بوسعكم أن تشربوا كأساً / على قبر الشهيدة/ وقصيدتي اغتيلتْ.. / وهل من أمّة في الأرض.._ إلّا نحن _ نغتال القصيدة؟

الجملة الاستهلالية في نص بلقيس جملة توتّرية ذات كثافة عالية، تشفّ عن حالة من الغضب والحنق، استحالت أسلوباً مفعماً بالسخرية والتهكّم من خنوع العرب، وصمتهم القاتل.

ب – **التكرار الختامي:** " يترك صدىً تأثيرياً في صميم تشكيل البنية الشّعرية للقصيدة، ينحو منحىً نتجيّاً في تكثيف دلالي وإيقاعي يتمركز في خاتمة القصيدة "(٣) ؛ إذ يقول[٤]:

وسيعرف الأعرابُ يوماً..
أنّهم قتلوا الرّسولهْ.. قتلوا الرّسولهْ..
ق.. ت.. ل.. و.. ا
ال.. ر.. س.. و.. ل.. ه

تكرار فعل الموت يجسّد حالة السّلبية التي تعيشها الأمة، الأمر الذي يفضي بها في النهاية إلى الموت المحقّق (قبائل قتلت قبائل، عناكب قتلت عناكب، ثعالب قتلت ثعالب)، وقد أمعن الشاعر في تصوير سلبية الأمة وعجزها عن الفعل حتّى أصبح الموت السمة العامة التي تطبع حياتها، وتطغى على ملامحها؛ لذلك جاء إلحاح الشاعر على تعميق دلالة الموت وتأكيد استمراريتها، وتأتي حالة الموت والسكون هذه في وقت تكون الأمة فيه في أشدّ لحظات الحاجة للنهوض والحركة والفعل، تأتي في وقت تعالى فيه نفير الحرب، وتمادى فيه العدو في غيّه وإجرامه واعتداءاته.

ج- **التكرار التّراكمي:**ومنه:

---

[١]- محمد صابر عبيد، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، ص١٨٦.

[٢]- نزار قباني، **قصيدة بلقيس**، ص١.

[٣]- محمد صابر عبيد، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، ص ١٩٠.

[٤]- نزار قباني، **قصيدة بلقيس**، ص ٧٩.

- **تكرار الحرف**[١]: ومن المرايا تطلعين.. / من الخواتيم تطلعينَ.. من القصيدة تطلعينَ.. / من الشّموع.. من الكؤوس.. / من النبيذ الأرجواني..

اتّخذ الشّاعر حرف الجرّ (من) بؤرة تتكثّف فيها ذكريات الحبيبة المقتولة، فأصبحت تتراءى له في تفاصيل الحياة اليومية المتقاربة والمتباعدة (المرايا، الشّموع،الخواتيم، القصيدة، النّبيذ)، ولكنّها تلتقي كلّها، وتتوحّد في بؤرة حرف الجرّ (من) الذي تطلع صورة الحبيبة ممّا يأتي بعده، والذي يعمّق وجودها، ويؤكده في التّفاصيل المحيطة بالشّاعر كلّها مهما كانت صغيرة. من هنا يصبح حرف الجرّ (من) أداة فاعلة في ضمّ جزئيات المعنى وتوحيدها، وفي الوقت نفسه يصبح خالقاً عمّقهاالمعنى عبر سرد الجزئيات وتشكيل المعنى المراد، كما يشكّل حرف الجرّ الرّابطة اللغوية بين أسطر القصيدة، بالإيحاء بتفاصيل رؤية الشّاعر لحبيبته المفارقة، الأمر الذي يهب القصيدة وحدتها البنائية والدّلالية، ويخصب طاقتها الإيقاعية والإيحائية.

- **تكرار الجملة:**

تستحوذ الجملة الفعلية على مساحة بيّنة من مساحات التّكرار في القصيدة، ولعلّ السّبب في ذلك طبيعة التجربة الواقعية المعيشة للشّاعر، وما تضّج به من أحداث وأفعال وصراعات، فجاء أسلوب التكرار الرأسي عبر المقاطع للجملة الفعلية مصوّراً طبيعة هذه التجربة، معمّقاً رؤية الشاعر لها، من أمثلة ذلك[٢]: (سأقول في التحقيق).

ويحقّق التكرار في المقاطع نوعاً من التوازي البصري عمودياً وأفقياً،فيُسهم في تعميق الدّلالة، وإخصاب طاقتها الإيقاعية، ولا يغفل عن أثرها في النفس؛ لأن الفقرات الإيقاعية المتناسقة في النّص الشّعري تشيع لمساتٍ وجدانية يفرّغها إيقاع المفردات أو الجمل المكرّرة(٣).

شكلت اللازمة ضرباً آخر من ضروب التكرار (بلقيس.... يا بلقيس) في بداية كلّ مقطع، وذلك عندما تلّح على الشّاعر فكرة معيّنة فتأخذ منه كلّ مأخذ؛ إذ لا يستطيع فكاكاً منها، فهي تطفو على سطح القصيدة، ولهذه اللازمة الشعرية بعد إيقاعي في النّص، يُمكّن من العودة إلى لحظة البدء، وتحمُّل الحركة عندما تصير صاخبة عنيفة بحكم تراكم الأفعال.

---

[١] - المصدر السابق، ص ٣٥.

[٢] - ينظر: نزار قباني، **قصيدة بلقيس**، ص٧، ص٩، ص١٠، ص٥١، ص٥٢، ص٦١، ص٦٥، ص٦٦.

[٣]- ينظر: أحمد قاسم الزّمر، **ظواهر أسلوبية في الشّعر الحديث في اليمن**، ص٢٥٦.

الاستفهام:يشكّل الاستفهامبأحرفه وأدواته (أ، هل، كيف، مَنْ، أين) ضرباً لافتاً من ضروب التكرار في القصيدة تتبأّر دلالته حول تجربة الشّاعر الواقعية، وما يحوطها من مفارقات وتناقضات، وعوامل الحيرة والقلق والتّوتر والتعذيب، وما إلى ذلك من أسباب تلحّ على الشّاعر لاستكناهها وكشف خوافيها، فيتخذ الشاعر من تكرار السؤال أسلوباً موحياً بأبعاد هذه التجربة؛ إذ وظّف في قصيدته مجموعة من الوحدات اللغوية التي تصطنع السؤال بغية كشف الأسرار والحقائق المستورة، بوصفهامفتاحاً للحياة الحرة الكريمة. لو أنّ أحداً يجيب عن تساؤلات الشّاعر المحمّلة بدلالات السّخرية والتّهكّم في قول الشّاعر[1]: (هل من أمة في الأرض.. إلا نحن نغتال القصيدة؟ ، أين السّموءل والمهلهل والغطاريف الأوائل؟، فهل البطولة كذبة عربية أم مثلنا التاريخ كاذب؟، كيف يفرّق الإنسان.. ما بين الحدائق والمزابل؟، هل تعرفون حبيبتي بلقيس؟، هل تقرعين الباب بعد دقائق؟، فكيف هربت يا بلقيس منّي؟، فمن يا ترى يبكي عليّ؟، كيف تركتنا في الريح؟، من أين جئت بكل هذا العنفوان؟، أين زجاجة "الغيرلان"؟ أين "الهاشمي"مغنّياً؟، ماذا سأكتب عن رحيل مليكتي؟، فمن سرق البشارة؟، هل يُولد الشعراء من رحم الشّقاء؟..).

النّفي:تؤدّي بنية النفي دوراً واضحاً في إنتاج الدّلالة الشّعرية في قصيدة نزار والإيحاء بها،ويُلحظ أن بنية حرف النفي تأخذ امتداداً رأسيّاً، يتسلّط على الفعل المضارع بشكل خاص بهدف تحويل الدّفق الشّعري إلى منطقة السّلب، وإلغاء أي نوع من الحدوث والحركيّة التي يمكن أن تكون قد قامت بها الشّخصية الشّعرية ضدّ الطّرف الآخر، ومنه قوله[2]:(لا تروي فضول، لا أدري أنا..، لم تنطفئ، لا تدري جريمتها، لم تصغي، ليس يقيم فرقاً، لن أقرأ التّاريخ بعد اليوم، لا أحد.. يجيب على السؤالْ، لستُ أدري.. كيف أبتدئ الرسالة، لا فرق..ما بين السياسة والدعارة..، لا أدري السبب،لا يعرف الإنسان كيف يعيش في هذا الوطن..، لا قمحة في الأرض..، لا طفل يُولد..، لا سجن..)

٢- أسلوبيّة الانزياح[3]:

أ- **الانزياح التركيبي**: يظهر الانزياح التّركيبي في النّص من خلال:

[1] - ينظر: نزار قباني، **قصيدة بلقيس**، ص ١، ص٣، ص٥، ص٧، ص١٥، ص١٧، ص٢٢، ص٢٥، ص٢٦، ص٢٩، ص٣٠، ص٣١، ص٣٨، ص٣٩، ص٤٠، ص٤٨، ص٥٩، ص٦٧.

[2] - ينظر: قباني، نزار، **قصيدة بلقيس**، ص ٢٠، ص٢١، ص٢٤، ص٢٨، ص٤٤، ص٤٥، ص٥١، ص٥٧، ص٦٢، ص٦٣.

[3] - عُرف الانزياح في التّراث البلاغي والنقدي العربي، ولكنه لم يتبلور اصطلاحياً إلا مع "جان كوهين"، الذي جعله مدار الشعرية، بوصفها(علم الأسلوب الشعري، والأسلوب هو انزياح بالنسبة إلى معيار)، ولقد قسّمه"كوهين" إلى قسمين: انزياح تركيبي، وانزياح دلالي.ينظر: كوهين،جان، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، ص ١٥، ص ٩١ ، ص ١٨٣.

التقديم والتأخير: تُعد ظاهرة التقديم والتّأخير من أهم الظّواهر التركيبيّة اللافتة في القصيدة؛والنّحو هو الرّكيزة التي تستند إليها الدّلالة. وعند تحقُّق الانزياح بدرجة معيّنة عن قواعد ترتيب الكلمات وتطابقها، تنوب الجملة، وتتلاشى قابليّة الفهم(١).ومنه قول (برونو):" إنّه خطأ لكنّه خطأ

ومن خلال رصد ظاهرة التقديم والتأخير في هذه القصيدة نلحظ أنّها كانت ذات تردّد كبير ممّا يُوحي بدورها الرّئيس في إنتاج الدّلالة الشّعرية والقيمة الجمالية، كما يُلحظ تنوّع وجوه توظيفها.

ومن أمثلة ذلك: تقديم الفاعل على فعله[٣]:

البحرُ في بيروت.. / بعد رحيل عينيك **استقالْ**..

والشّعرُ.. يسألُ عن قصيدتهاالتي لم تكتملْ كلماتُها..

قدّم الشاعر الفاعل (البحر) على الفعل المتأخّر (استقال)، فاستميلت الجملة من الفعلية إلى الاسمية؛ لأن غايته هنا ليس الفعل/الحدث، وإنّما الاسم/الديمومة والثبات. وكأنّ الشاعر أراد أن يُعلن عن توقّف أشكال الحياة كلّها بالنسبة إليه بعد مقتل زوجته.وعملية التّقديم والتأخير" ليست مجرّد نقل للدّال من مكانه المفترض له سلفاً إلى مكان آخر قبله أو بعده على مستوى النطق والكتابة فقط، وإنّما هي في جوهرها تمثّل تزاوج الفكر واللغة، وذلك أنّ تغييراً في حركة الصّياغة يتبعه بالضرورة تغيير في الفكر الذي تجسّده، فما الفكر واللغة إلّا وجهان لعملة واحدة"(٤).

ويشكّل إبعاد (المفعول به) عن الفعل وفاعله نمطاً آخر من أنماط التّقديم والتأخير[٥]:

يا أمواج دجلة..**تلبسُ** في الرّبيع بساقِها**أحلى** الخلاخلْ..

أبعد الشاعر المفعول به (أحلى) عن فعله وفاعله (تلبس)، وقدّم عليه شبه الجملة (في الربيع) بإيحاء مكثّف، فشكّلت مركزاً دلالياً وجمالياً مميزاً في القصيدة، تراجعت مع وجودها أهمية المفعول به، فعمد الشاعر إلى تأخيره.

ومن أنماط التّقديم والتّأخير في قصيدة نزار، تقديم شبه الجملة (ظرف المكان، ظرف الزمان)[٦]:

---

[١]- ينظر: المرجع السابق، ص١٧٨.

[٢]- المرجع السابق : ص ١٥.

[٣]- نزار قباني، **قصيدة بلقيس**، ص ٤٦، وينظر: ص٤٧ ، ص٤٨.

[٤]- رمضان صادق، **شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية**، ص ١١٥.

[٥]- نزار قباني، **قصيدة بلقيس**، ص ٤.

[٦] – المصدر السابق ، ص٣٧، ص٤٩.

فهناك.. كنت تدخنين.. / هناك..كنت تطالعين.. / هناك.. كنت كنخلة تتمشّطين..

الآن ترتفع السّتاره.. / الآن ترتفع السّتاره..

أمّا تقديم شبه الجملة (الجار والمجرور) على سائر أركان الجملة، فنجده في قول الشاعر[١]:

ومن المرايا تطلعين.. / من الخواتيم تطلعين../ من الشّموع.. / من الكؤوس../ من النبيذ الأرجواني..

/ في كلّ ركن.. أنت حمامةٌ كعصفور

جعل الشّاعر من شبه الجملة مفتتحاً لمقطع جديد من مقاطع القصيدة قدّمه على سائر أركان الجملة، وهذا يوحي بمدى عناية الشّاعر واهتمامه بالمكان والزمان في بنائه الشّعري.

التقديم والتّأخير يفاجئ المتلقي بالانتظار الخائب، أو بمعنى آخر يكسر بنية توقعّه، ممّا يسهم في إحداث الأثر فيه، وإصابة مكامن الحساسيّة لديه.

أدوات الرّبط:سيطرة حروف الرّبط على القصيدة ليست تامّة، فهي ترد في مقاطع معيّنة تمتلك فيهافاعلية كبيرة؛ لأن حرف العطف (الواو) يكتسب في مقاطع القصيدة سمات تعبيرية وإيحائية مشعّة؛ إذ يصبح موحياً بتلك الحالة الشّعورية التي اعترت الشّاعر وهو يستلهم التاريخ(أين السموءل والمهلهل والغضاريف..؟)، مستنكراً مجريات واقعه الأسود الذي يضجّ بالقتل (قبائل قتلت قبائل، وثعالب قتلت ثعالب، وعناكب قتلت عناكب)، فتتسارع الحركة، ويصل انفعال الشاعر إلى أقصاه. وهكذا فقد كان حرف العطف موحياً بجوهر تلك الحالة للشاعر، ومابدا عليه من انفعالات شديدة، فالموت في كل مكان، وفي كل شيء جميل وحضاري(في فنجان قهوتنا، وفي مفتاح شقّتنا، وفي أزهار شرفتنا، وفي ورق الجرائد..)، وكأن الشاعر يستشعر قلق ضياع الأمة على مستوى النص، فيلجأ إلى تعويض هذا الشعور بتركيزه على الترابط اللغوي، من خلال استخدام حرف العطف (الواو) الذي شكّل رابطاً بين الألفاظ والجمل[٢].

وفي موضع آخر تتغيّر إيحاءات أداة الرّبط، وتتلوّن بلون الموقف والحالة الرّاهنة للتجربة، وتستحيل وسيلةً تعبيريّةً، بوصفها صوراً للحوادث والأفكار والمشاعر الخاصّة بمستخدمها ،فيستحيل حرف العطف (الواو) إلى بؤرة تشعّ منها إيحاءات الحيرة والقلق والفقد والضّياع والتيه الذي يلفع مظاهر الحياة كلّها بعد مقتل الحبيبة، كما يوحي حرف العطف بتمدُّد حالة الضّياع هذه،وانتشارها على فترات متراخية ومتطاولة من الزّمن، وكأنّ حالة الضّياع،هذه،قد أصبحت سمة الحياة الدّائمة بعد

---

١ – المصدر السابق ،ص٣٥، ص٣٦.

٢– ينظر: نزار قباني، **قصيدة بلقيس**، ص١٤،ص٢٧،ص٣٢،ص٣٣،ص٣٤.

مقتل(بلقيس)[1]،وكأنّ الشّاعر يجري من خلال حرف العطف مقارنة يائسة ومتمهّلة بين ماضٍ مشرق انقضى، وحاضر أليم حلّ، ولا فكاك منه،فتزاحمت في أفقه مظاهر البؤس المتربّص بالحياة بعد رحيل زوجته فتلقّفها حرف العطف، وتجسّد المضمر عبر الحسّي، وأحال الحسّي بدوره على كينونة البؤس والضّياع الواقعة خارج التشكيل اللغوي.

غياب أدوات الرّبط: خرق الشاعر النّمط القائم على استخدام أدوات الرّبط في النص، فتدفّقت بعض مفردات القصيدة، أو أسطرها، أو مقاطعها تدفّقاً تلقائيّاً دون روابط لغوية ظاهرة، تماماً كما تتدفّق في ذهن الشّاعر في لحظات تذكّره بلقيس، أو في لحظات سخطه العارمة على الواقع العربي بعد مقتلها، وهنا يتّكئ على عنصر الإيحاء الذي يتضاعف دوره، ويصبح البديل المركزي من أدوات الرّبط، ومن ثمّ فإنّ "جهد الشّاعر لا يقف عند حدّ التّغلب على تلقائية اللغة، إنّ عليه بالإضافة إلى ذلك أن يعطّل كل قيمة دلالية تحدّ من حريّة الإيحاء الصّوتي في الكلمات، بل يمضي إلى أبعد من ذلك فيجرّد السّياق اللغوي من علاقاته التّركيبيّة بحيث يبدو أقرب إلى الطّابع الفردي منه إلى القوانين العامّة"(٢). وبسبب ذلك قد يلجأ الشّاعر إلى إسقاط بعض الرّوابط الأسلوبيّة[3]، ويكتفي من الجملة ببعض مراكز الإيحاء والإشعاع، فيهتزّ النسق المعياري للجملة أو المألوف، الأمر الذي يفاجئ وعي المتلقّي، ويدخله في حالة من (القلق القرائي)[4]، تدفعه إلى محاولة اكتشاف أسباب هذا القلق عبر تثوير ملكة الخيال لديه لالتقاط الإيحاءات التي تثبّتها اللغة، واستكناه الرّؤية المتكتّمة في بطون الإشارات اللغويّة المشكّلة للنّص.

وقد يلجأ الشّاعر إلى تغييب أدوات الرّبط للإيحاء بحالة من الغموض، قد يكون مبعثها عوامل سياسيّة أو اجتماعيّة أو نفسيّة؛ وبذلك يقي قصيدته من خطر التصريح والتقرير، وفي الوقت ذاته قد يوحي بجوهر الحالة التي تعتريه[5]؛ لأنّ هذه المقاطع من القصيدة تتشكّل من مجموعة من الجمل الشّعريّة التّامة والمتتالية دون روابط لغوية ظاهرة؛ إذ إنّ الشّاعر من خلالها يحاول استبطان شعوره، وتجسيده

---

[1] - ينظر: المصدر السابق، ص ٢٨، ص٣٤، ص٦٠، ص٦١، ص٦٤.

[2]- محمد فتّوح أحمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ص ١٢٢.

[3] - ينظر: نزار قباني، **قصيدة بلقيس**، ص٢، ص٣، ص٤، ص٥، ص٨، ص١٠، ص١٧، ص١٩، ص٣٩، ص٤٠، ص٤٤، ص٤٧، ص٥٦ ، ص٥٧، ص٥٨، ص٧٢، ص٧٣، ص٧٦.

[4]- هذا المصطلح مُستعار من كتاب، **مدخل إلى علم الأسلوب**، عياد شكري، ص ٤٦.

[5] - ينظر: نزار قباني، **قصيدة بلقيس**، ص ٥ ، ص٥٦ ، ص٥٧.

عبر الدّوال اللغوية، والجمل الشّعرية المتتالية، ومن ثمّ يصبح شكل المقطع كلّه صورة عامة لرؤية الشّاعر لواقعه، بكلّ ما تتراكب منه هذه الرؤية من أحاسيس وخواطر مبعثرة منبعها واقعه المعيش بعد حادثة اغتيال زوجته، فقد كان يتوقّع أن تُعدّ الأمة عدّها لاسترداد الحقوق المغتصبة، لكنّه يراها تموج بالتناقضات والمفارقات وعناصر التشتّت والفرقة والتّنائي؛ وبذلك تكون هذه الجمل الشّعرية المتتالية دون روابط لغوية موحية بهذا الجوّ النّفسي للشّاعر، وهو ليس أكثر من انعكاس لواقعه المعيش. والتعبيرات اللغوية في المقاطع صورة للحوادث الفكرية الخاصّة بالشّاعر،صورة لحياته الرّوحية والواقعية.

وكما يلجأ الشّاعر إلى تغييب أدوات الربط بين المفردات والجمل، فإنّه يلجأ،كذلك، إلى تغييبها بين مقاطع القصيدة ولوحاتها المختلفة، و على الرغم من أنّ هذه المقاطع لا يتّصل بعضها ببعض بالرّوابط اللغوية الحسيّة، فإنّ هذا لا يعني أنّها تفتقد الترابط العضوي؛ لأنّ كل مقطع فيهايمثّل بعداً من أبعاد التجربة الشّعرية، فتتخذ القصيدة وحدها من تجانس التجربة النفسية أو الفكرية للشّاعر.

الانزياح الدّلالي:

الاستعارة والتّشبيه:التشبيه والاستعارة كثيران في قصيدة نزار،يجسّدان دلالة الألم والقلق والمعاناة واليأس، ويفجّران في القصيدة إيقاعاً جمالياً داخلياً. من أمثلة ذلك[1]:

الكتابةُ رحلةٌ بين الشّظية والشّظيّة.

قتلوكِ مثل أي غزالة.

نرجف مثل أوراق الشّجرِ.

تركتنا كريشة تحت المطر.

أنتِ حائمة كعصفور..

أنتِ الكتابة.. أنتِ الجزيرة

عمد الشاعر إلى استخدام التشبيه (البليغ) للإيحاء بمعاناته في سبيل الكتابة (الكتابة رحلة بين الشظية والشظية)، والتشبيه (التام) للإيحاء بالألم والقلق والضياع واليأس الذي تسبّبه فقد رفيقة العمر.

الاستعارة في القصيدة: ذهبت مذهبين: ١ - مذهب يحوّل الجماد إلى كائن حيّ، وينسب إليه فاعلاً أو مفعولاً (القصيدة إنسان يُغتال،والبنفسج ينام،والعطر يسافر، والبيت يسائل،والغمامة تبكي) في دلالة على الاضطهاد الفكري والنفسي والاجتماعي[2]:

[1] - ينظر: نزار قباني، **المصدر السابق** ، ص ١٦، ص١٨، ص٣٠، ص٣٦، ص٤٨.

[2] - ينظر: نزار قباني، **قصيدة بلقيس** ص ١، ص١٧، ص١٨، ص٢٠، ص٢٩.

قصيدتي اغتيلت.. نغتال القصيدة

كان البنفسج في عينيها ينام ولا ينام.

يا عطراً- يا قبراً- يسافر في الغمام..

البيتُ يسائلُ..

كلّ غمامة تبكي عليك..

٢- مذهب يجسّد المجرّدات وترتبطلديه بالأفعال، ممّا جعلها كمن يخاطبها أو يقف إزاءها[١]:

الحزن يثقبني..

تذبحني التّفاصيل الصّغيرة..

الحزن يعصر مهجتي..

يحاول الشاعر أن يُلبس العنصر الذهني المجرّد (الحزن) اللبوس الحسي القابل للإدراك بالحواس، ويميل إلى تشخيصه بأن يستعير له القدرة على العصر، في دلالة على شعور مفعم بالاضطراب والأسى بعد فقده حبيبته. وكذلك نرى المجرّد يكتسب هيئة المادّة المحسوسة في قوله: (أمطار الحنان) مما يوحي بحنين نزار إلى لحظات ماضيه السعيد برفقة بلقيس.

٣- أسلوبيّة الإيقاع:تنطوي القصيدة على إيقاع خارجي وآخر داخلي، يتجلّى الإيقاع الخارجي في تنويع القوافي، وتكرار تفعيلة بحر الكامل (متفاعلن) على سبيل الانسجام والتلاؤم لا الانشطار،بالإضافة إلى تكرار بعض المفردات أو التراكيب تكراراً متلاحقاً ومنظماً يُولّد تردّداً عالياً للأصوات.مثلاً: الاستفهام يصحبه تنغيم صوتي في الإلقاء يُسهم في زيادة زخم الإيقاع الصّوتي في القصيدة[٢]؛ لأن عاطفة الشاعر تفيض بالانفعال والتهكّم في المقاطع السابقة.

أ- المفردات التي تنتهي بياء المتكلّم:يا قمري، فرسي، غزالتي، أميرتي، معشوقتي، معبودتي، غجريتي، عصفورتي، أيقونتي، حبيبتي، قصيدتي، عصفوري....

المفردات التي تنتهي بكاف الخطاب:شعرك، عينيكِ، بعدَكِ، زروعك، وجهك، سيجارتك، قتلك، عشقتك....

تسهم المفرادت التي تنتهي بياء المتكلّم أو كاف الخطاب في تشكيل واقع الإيقاع الصّوتي الذي تنهض عليه القصيدة في أهم محاورها وهو"علاقة الشاعر بمحبوبته وتمركز القصيدة حول اغتيالها".

---

[١] - ينظر: **المصدر السابق** ، ص ٢٨، ص٣٣، ص٤٧.

[٢]- ينظر: **المصدر السابق**،ص ١، ص٣، ص٦، ص٢٨، ص٧٢.

تكرار التراكيب:من مثل[١]: هذي بلاد يقتلون بها الخيولْ..

هذي بلاد يقتلون بها الخيولْ..

لا يعرف الإنسان كيف يعيش في هذا الوطنْ..

لا يعرف الإنسان كيف يعيش في هذا الوطنْ..

لو أنهم حملوا إلينا..

سأقول في التحقيق:

ب- تنوّع القافية في القصيدة:ثمّة كثافة كبيرة للتقفيات في القصيدة بحيث تتنوع وتكاد تكون في كل سطر من سطور المقاطع[٢]،" والتّقفية المنوّعة المركّبة تمتاز بدقة الجمال الموسيقي وعذوبته"(٣).

التّغيير الحر الذي تتميّز به القوافي في القصيدة منح الشاعر قدرة أكبر على استثمار الوظيفة الدّلالية للقافية، وكأنّ الشّاعر يريد أن يعكس من خلال تنوّع قوافيه فوضى الواقع وتعقّده.

ج - إيقاع السّرد والحوار:

البدء بجملة الاستهلال: (شكراً لكم.. شكراً لكم...)، وهي جملة تقليدية باشر بها نزار موضوع نصّه،وقصد منها السّخرية والتّهكّم، مما حرّك الإيقاع بسرعة.

السّرد في المقاطع(٤- ٢٣- ٢٤) ولّد إيقاعاً هادئاً ساكناً؛ لأن الشاعر يركّز على التّفاصيل والجزئيات وتصوير الحال الشعرية المتعلّقة بالماضي السعيد مع بلقيس.

أسهمت الأفعال الماضية النّاقصة في (٢، ١٧، ٣٧)، والأفعال المضارعة في مداها الدّلالي في تهدئة الحركة من خلال بعثها في فضاء الحزن القائم على الاستذكار والتأمل والاستلهام.

أداة النّفي(لا) في (٥٧، ٦٢، ٦٣) أقصت الفعل من احتمال تحقيق الإنجاز، وبعثت في الوقت نفسه إيقاعاً بطيئاً.

عند انتقال القصيدة إلى خاتمتها السّرديّة تباطأ الإيقاع تماماً.وبهذا التكرار أقفل الشّاعر مرثّيته على يأس من موقف العرب.

د- إيقاع الأفكار:تُوجدِموسيقا القصيدة في هيكلها وحدة، وهذا الهيكل يتألف من نمطين: نمط الأصوات، ونمط المعاني الثانوية التي تحملها الألفاظ، وهذان النّمطان متحدان في وحدة لا يمكن

---

[١]- ينظر: نزار قباني، **قصيدة بلقيس**، ص ٥٦، ص٥٧، ص٦٨، ص٩، ص٥٠، ص٦٤، ص٦٥.

[٢] - ينظر: المصدر السابق ، ص ١، ص١٧، ص٢٠، ص٢٥، ص٢٩، ص٣٩، ص٤١، ص٥٠، ص٦٠.

[٣] - صفاء خلوصي، **فنّ التّقطيع الشّعري والقافية**، ص ٢٢٤.

انفصامها، وهي جريمة الاغتيال التي جرت بحق الحبيبة،ففجرت مكامن الغضب والحنق في نفس"نزار" على واقع عربي ملفّع بالموت والدمار رفع الناس فيه راية الاستسلام للذل والهوان.

قام إيقاع الأفكار على التوازي والتّرديد؛ ليحقّق الانسجام والوحدة، وليعوّض عن فقدان الانتظام في طول الأبيات وأنماط التقفية، وينبعث إيقاع الأفكار في القصيدة من طبيعة القيم الرّمزية وفاعليّتها، هذه القيم التي حوتها المفردات المكوّنة لنسيج القصيدة، و إيقاع الأفكار_عادةً_ إيقاعٌ خفيّ يتشكّل في النّفس من خلال التّأمل والاستغراق في عالم النّص وأجوائه الخاصّة.

من الرّموز التيأسهمت في خلق نوع من التوازي والترديد في النص: مفردة (بلقيس) التي تكرّرت في القصيدة كثيراً، فشكّلت المحور الرّمزي الأساسي لها، وترديدها يصل إلى مرحلة التشخيص: (يا فرسي- يا قمري- يا رمحاً- يا كنزاً.....)

يبدأ بها كيان القصيدة وينتهي بها، فهي القطب المناوئ في الصراع الفكري والحضاري والوجودي الّذي نهضت عليه القصيدة.

سيطرت بعض الأفعال المضارعة المسبوقة بحرف الاستقبال في (٧- ٩- ٥٠- ٥٢- ٦٠- ٦٤- ٦٥)، وما تؤديه من إنجازات تقوّي مركز المجموع.

أمّا الإيقاع الداخلي في قصيدة بلقيس فهو إيقاع متواصل، تجتمع فيه الدلالات السلبية كاليأس[١]من أن يحرّك العرب ساكناً إزاء ما يجري حولهم من امتهان للكرامة والفكر، والحزن[٢]عندما يستعرض شريط الذكريات السعيدة مع الحبيبة في وقت أصبحت فيه مغيّبة، وتتضح الدلالات السابقة بشكل مستمر؛ لتشكّل إيقاعاً يدور في فلك الموت والهزيمة والانكسار واليأس، وهي الدلالة التي تطالعنا من بداية النص إلى نهايته؛ لأنّ إيقاع الصمت والعدم هو الذي يحيط بالشاعر.

---

[١]- ينظر: نزار قباني، **قصيدة بلقيس**، ص ٥، ص٧، ص١٩، ص٤٣، ص٤٥، ص٥٢، ص٥٦،ص٦٣، ص٦٦، ص٧٣، ص٦٩، ص٧٠، ص٧١.

[٢]- ينظر:المصدر السابق، ص ٢، ص٣، ص٤، ص١٢، ص١٧، ص١٨، ص٢٣، ص٣١، ص٣٢، ص٣٤، ص٣٦، ص٣٧، ص٣٨.

النتيجة

١ - تمثّل شعريّة نزار في قصيدة "بلقيس" استحضاراً حقيقياً لوجود الإنسان الفاعل القادر على صنع الحداثة المتناقضة بشكل قطعي مع الشرط السياسي والتاريخي الماضوي، هذا الشرط الذي يمارس التغييب على الأنساق المكرّسة في السلوك والحياة.

٢ –وجد الشّاعر في تقديم قصيدته عبر أسلوبالمقاطعمتنفّساً للإيحاء بما يمور في حنايا عالمه الداخلي، وما يراوده من رؤى متراكبة لعالم تحكمه الفوضى والظلم والانهزام.

٣ – بُنيت قصيدة بلقيس على رمز محوري، هو المرأة لعرض قضية الأمة العربية، تتخلّله رموز ثانوية استُخدمت بشكل جزئي، يكمل معاني النص ويخدمها.

٤– تخلّص الشاعر في نصّه من النسق التقليدي على مستوى العروض، أمّا على مستوى التجربة الحياتية فقد تعدّدت رؤية الشاعر بتعدّد أبعاد واقعه وتداخلاته، فبرزت العلاقة بين الجملة الاسمية والفعلية ممثّلة للعلاقة العربية المشلولة المعوزة للفعل النضالي الحقيقي. وكانت الجملة الشعرية في القصيدة على اختلاف أشكالها قادرة على توصيل ما يريده الشاعر وفق مقتضيات تجربته الشعورية.

٥– برز التكرار بأشكاله المختلفة من أهمّ الظواهر الأسلوبية اللافتة في النص، وتتركّز دلالته حول تجربة الشاعر الواقعية، وما يحوطها من مفارقات ومتناقضات وعوامل القلق والحزن واليأس. فأسهم بدور واضح في معنى القصيدة ومبناها، إضافة إلى دوره في إخصاب شعريّتها ، ورفدها بالإيحاء بالهم الوطني الذي يسكن الشاعر. وبما أن التكرار تأكيد وإلحاح؛ لذلك جاء إلحاح الشاعر على تأكيد دلالة الموت والسكون وتأكيد استمراريتها في وقت أشد ما تكون فيه الأمة بحاجة للنهوض والحركة.

٦– وظّف الشاعر الانزياح التركيبي في النص من خلال ظاهرة التقديم والتأخير، واستخدام أدوات الربط أو تغييبها، للإيحاء بالجو النفسي والواقعي الذي يعيشه الشاعر، وأوحى الانزياح الدلالي بدلالة الألم والقلق والضياع واليأس المنبعثة من عوامل الاضطهاد الفكري والنفسي.

٧ – برز الإيقاع الخارجي للنص متّكئاً على تكرار المفردات والتراكيب والأساليب والقوافي، الأمر الذي أسهم في تفاوت الإيقاع بين السرعة والبطء تبعاً لموقف الشاعر الانفعالي.أمّا الإيقاع الداخلي للنص فهو إيقاع متواصل سلبي، تتكثّف فيه دلالات اليأس والحزن؛ لأنه يقوم على الصمت والعدم المحيطين بالشاعر.

قائمة المصادر والمراجع:

١ -أحمد، محمد فتّوح، **الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر**، القاهرة :١٩٧٨.

٢ -خلوصي، صفاء، **فن التقطيع الشّعري والقافية**، ط٥،بغداد: منشورات مكتبة المثنّى، ١٩٧٧.

٣ -الزّمر، أحمد قاسم، **ظواهر أسلوبية في الشّعر الحديث في اليمن**، ط١، صنعاء: مركز عبادي للدّراسات والنّشر، ١٩٩٦.

٤ - السّعدني ، مصطفى، **البنيات الأسلوبية في لغة الشّعر الحديث**، ط١،الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٨٧.

٥ -شبلنر، برند،**علم اللغة والدّراسات الأدبية**، ترجمة: محمد جاد الرّب ، ط١، الرّياض: الدّار الفنيّة للنشر، ١٩٨٧.

٦ -صادق، رمضان، **شعر عمر بن الفارض، دراسة أسلوبية**، القاهرة : ١٩٩٨.

٧ -عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية** ، بيروت: ١٩٩٤.

٨ - عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب،, ٢٠٠١

٩ - عيّاد، شكري، **مدخل إلى علم الأسلوب**، ط١، الرّياض: دار العلوم للطّباعة والنّشر، ,١٩٨٢

١٠ - عيّاشي، منذر، **مقالات في الأسلوبية**، ط٢، دمشق:نشر اتحاد الكتاب، ١٩٩٠.

١١ - فضل،صلاح، **علم الأسلوب العربي، مبادئه وإجراءاته**، ط٢،القاهرة:الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٥.

١٢ - قاسم، عدنان حسين، **التّصوير الشّعري**، ليبيا: ,١٩٨٠

١٣ - قبّاني،نزار، **قصيدة "بلقيس"**،ط١، لبنان: منشورات بيروت، ١٩٨٢.

١٤ - كوهن، جان، **بنية الشّعر**، ترجمة محمد الوالي ومحمّد العمري، الدّار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦.

١٥ - ليوزف، **الأسلوب الأدبي** ، مجلة فصول م٥، ع١، ١٩٨٤.

١٦ - المسدي، عبد السلام،**الأسلوبية والأسلوب**، ط٢، ليبيا: الدار العربية للكتاب، ١٩٨٢.

١٧ - اليوسفي، محمد لطفي، **في بنية الشّعر العربي المعاصر**، ط٢ ، تونس: ١٩٩٢.

الترجيح النحوي في مسائل متعلقة بالعطف

سامي عوض * ويوسف عبود **

الملخّص

أسهمت مظاهرُ اختلاف الآراء وتعدّد الأوجه الإعرابية في ولادة ظاهرة الترجيح في النحو العربيّ، وقد عزّزها المنطقُ السائد بين النُّحَاة من أنّ أقوالهم النحويّة ليست قواعدَ ثابتةً لا تتغيرُ، وأنّ الكلام يخضع إلى سياقه ومقامه بالدرجة الأولى، وتتحكّم به شبكةٌ قويةٌ من العلاقات اللفظية والمعنوية تَصْهَر أبعادَه الدلالية في صنعته النحويّة.

هذا البحث يتناول، بحلّة جديدة، بعضَ مسائل العطف التي تداولتها كتب النُّحَاة القدامى، مركّزاً على دوافع النُّحَاة للترجيح بين الأوجه المحتملة لتراكيب العطف، وانتقاء الوجه الأقرب إلى الصواب دون الإضرار بالمعنى، أو الإخلال بمعايير أحكام النحو وقواعده وفصاحته.

وقد انطلق في اتجاهين: اتجاهٌ توصيفيٌّ؛ شَرَحَ مصطلح الترجيح في إطاره اللغوي والاصطلاحي مبيّناً مفرداته في كتب النُّحَاة القدامى، واتجاهٌ تطبيقيٌّ؛ بَسَطَ مسائلَ العطف المُشْكلة، وعَرَضَ الأوجهَ الإعرابية التي قِيلت فيها والأدلّة والشواهد التي سِيقتْ في برهانها والاحتجاج عليها، مرجّحاً الوجه الذي رآه مناسباً للمعنى والقصد.

ثم خلص البحثُ إلى نتائجَ تؤكّد أهميةَ أنْ يُوظّف الترجيحُ النحوي في مسائل النحو التي اكتَسَتْ طابعَ الخلاف وضرورةَ أنْ يراعيَ مستوياتِ النصِّ اللغويةَ وسياقَه الدّلالي.

كلمات مفتاحية: الترجيح، الاعتراض، الراجح.

المقدمة:

يتّفق معظم الباحثين على أنّ الاختلاف بين الآراء في تفسير قضايا العلوم الإنسانية ظاهرةٌ صحّية ترجع في الأساس إلى أهواء المشتغلين بتلك القضايا، لقوله تعالى: ﴿أَفَلا يَتَدَبَّرُونَ القرآنَ ولو كان مِنْ عند غيرِ اللّهِ لوجَدُوا فيه اختلَافاً كثِيراً﴾ (النساء: ٨٢). ولا نبعد عن الصواب إذا قلنا: إنّ الاختلاف

* أستاذ في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية، هاتف (٠٠٩٦٣٩٨٨٢٩٠٥٦٢). (الكاتب المسؤول)

** طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية،جامعة تشرين،اللاذقية،سورية، yoesdeeb@gmail.com.

تاريخ الوصول: ١٣٩٤/٠١/١٩هـ.ش= ٢٠١٥/٠٤/٠٨م تاريخ القبول: ١٣٩٤/٠٣/٢١ هـ.ش= ٢٠١٥/٠٦/١١م

هو الذي يرشّحها للتطوير، ويجعلها طيّعة لتقبّل المعطيات العلمية الجديدة بفضل ما يمكن أنْ نسميه قانون الترجيح.

في اللغة، يسلّمُ كلُّ لغوي بأنَّ رأيه لن يسيرَ في طريق الصواب إلا إذا قابله بغيره من الآراء، فيجمعها ويناقشها ويوازن بينها لإيجاد أوجه التشابه والاختلاف فيما بينها، فإمّا أنْ يتقبلها ويجوّزها، وإمّا أنْ يردّها بعلة ما يظهر له، فإذا توصّل إلى أمر جديد رجّحه وقوّاه بدليلٍ ظاهر ومتّفقٍ عليه. ومن هنا وُلد حرصُ اللغويين العرب على أداء لغتهم بعيداً عن كلّ خلافٍ واختلافٍ، فإذا وجدوا فيها رأياً خالف قواعدهم صوّبوه، وكشفوا مواضع الخطأ فيه، ثم رجّحوا ما يناسب المعنى والقصد. ويبدو أنَّ جهودَهم المُضنية للكشف عن أسرار لغتهم كانت تستنهضُ لديهم نوازعَ الرفض أو القبول للوجوه والفروق التي "لا يزالُ يحدُثُ بسببها وعلى حَسَبِ الأغراض والمعاني التي تقعُ فيها دقائقُ وخفايا لا إلى حدٍّ ونهاية، وأنَّها خفايا تكتُمُ أنفسُها جهدَّها حتى لا يُنتَبه لأكثرها "[١].

أمّا أهمية موضوع الترجيح فتعود إلى قدرته على تفتيت الخلاف من مواضعه الأمّ، بالنَّقضِ حيناً وبالإقرار حيناً آخر. وأمام عبثية التنوّع بين موجبٍ لرأي ومجوّزٍ، ورافضٍ لهذا ومحقّقٍ لذاك، لا تهدأُ حاجاتنا إلى عَقْدِ الوصال بين اللغة والدراسات الإسلاميةِ حتى نُخرجَ مسائل الخلاف من جمود إطارها التقليدي، ونقوّمَ الخلافَ بالعقلِ ونضبط أبعاده بالمنطق. وفي عقيدتنا أنَّ ثمار الترجيح تجودُ أكثر في ما يمكن أنْ يقدمَه إلينا من إحكامٍ للمعاني في أحكامِ النحو، وإثباتٍ للفصاحة في ثباتِ القواعد، لذا راعى البحث ثلاثية الإعراب والمعنى والفصيح على الشكل الآتي:

١- إنّ تداخل علوم اللغة بعلوم القرآن حَثَّ المفسّرين على إيجاد آليةٍ ترجيحية تخفّفُ وَطأة الجواز على نصّه، وتوحّد أوجه إعرابه لخدمة معانيه، فقالوا:"يكون بعضُه من قبيل بَسْط الألفاظ الوجيزة وكشف معانيها، وبعضه من قبيل ترجيح بعض الاحتمالات على بعض، لبلاغته ولطف معانيه؛ ولهذا لا يُستغنى عن قانون عام يُعوّل في تفسيره عليه"[٢].

٢- ولعلَّ غموض المعاني من أهم أسباب تعدّد الإعراب، ومن غير الجائز أنْ تتناقضَ في شاهدٍ قرآني واحد، حتى لا تَلتبسَ فيه الأحكامُ، وتغيبَ عنه وجوهُ الفصاحة والبيان. ولهذا قال أبو حيان الأندلسي:"ولسنا كمَنْ جَعَل كلامَ الله تعالى كشعر امرئ القيس وشعر الأعشى، يحمّله جميع ما يحتمله

[١] - عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ص ٢٨٦.

[٢] - بدر الدين الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، ص ١٠٨.

اللفظ من وجوه الاحتمالات. فكما أنَّ كلامَ الله من أفصحِ كلام، فكذلك ينبغي إعرابه أنْ يُحمَلَ على أفصحِ الوجوه "[١].

٣- وقياسُ الفصاحة مرهونٌ بقدرة المُرجِّح على تذوّق العبارة، ومعرفةُ الفصيحِ والأفصحِ أمرٌ لا يُدرَكُ إلا بالذّوق[٢]. فحين تختلفُ الآراءُ يجب أنْ يميز بين فصاحةِ هذا التي تستلزم وجوبه، وخَلل ذاك الذي يستلزم ردّه، وهي إشكاليةٌ تدفعه للبحث عمّا يجوز ومالا يجوز. وهذا ما جعلَ البحث يتّجه نحو تحقيقِ جملةٍ من الأهداف الخاصة على مستويين:

يسعى المستوى الأول إلى تحقيقها من خلال توضيح مفهوم الترجيح ومناهج النحويين فيه، كما يحاولُ استنتاج أفضل الحلول للمسائل الخلافية التي مَنَحَها الجوازُ شرعيةَ الترجيح بعد عَرْضِها ومعارضتِها ومناقشةِ وجوهها المختلفة واستثمارِ مبادئ الترجيح في مستوى التطبيق بمنطق الأدلة وأصالة الشواهد على الشكل الآتي:

تحديدُ المشكلة وشاهدها والآراء التي قيلت فيها، ثم المقارنة بين الآراء لاستنتاج الحلول المثلى إنْ تقاربتْ أو تساوت أو اختلفت، واصطفاء المُرجَّح بدليله. إنها عمليات ستُبعدنا عن القول بالجواز، وتسدِّدُ أهدافنا نحو تقويةِ الظنِّ وليس إلى إيقاعِ اليقين، وتَنهضُ بنا لنعمل في بيئات منطقية ضمن شبكات النص المتنوعة. وهنا كان التطبيقُ يرتكز على تحليلِ الشاهد وموضعِ الاستشهاد فيه، وتقوية الآراء بالأدلة والقواعد والأصول، ثم ترجيح المناسب منها.

وانطلاقاً من هذه العناصر ارتأى البحث أنْ يُقدِّمَ أولاً موقفَ المعارض على شكل آراء افتراضية، وبلغةٍ علمية تُبْعِدُ نفسها عن مقولات الخلاف، ثم يحاول أنْ يستنتج الوجه المُرجَّح بموضوعية مشغولاً بالأدلة. لذا كان من الضروري أنْ ينتهج خُطا الاستقراء والتحليل على هَدِي طرق المناقشة والموازنة، واستحسان ما تقتضيه أصول القواعد والمعاني.

أولاً: مفهوم الترجيح ومنهج النُّحَاة فيه:

وُضع الجذر «رَجَحَ» في حقله المعجمي على معنى التّثقيل، يقال:"رَجَحْتُ بيدي شيئاً وَزَنته ونَظَرتُ ما ثِقْله"[٣]. ومن هذا المعنى اُستعمل فعله في باب المفاضلة، لتفضيل أمر على آخر وتقويته بدليل

---

[١]- أبو حيان الأندلسي، **تفسير البحر المحيط**، ج١/١٩٥.

[٢] - ينظر: ابن أبي الحديد، **شرح نهج البلاغة**، ج٧/١٤١.

[٣]- الخليل بن أحمد الفراهيدي، **كتاب العين**، ج٣/٧٨.

أو قرينة وما شابه ذلك، فقيل: "رجّحتُ الشيء بالتّثقيلِ: فَضّلتُه وقوّيتُه "[١]. لأنّ الرجحان بالثّقل لا يكون إلا لزيادة فضلٍ أو مزية. وتطورت هذه الكلمة دلالياً وأصبحت تدل على الرّزانة؛ لأنّ " الرّزين: الثّقيلُ من كُلِّ شَيءٍ "[٢]. يُقال:" رَجحَ الشّيءُ، وهو راجحٌ إذا رَزَنَ"[٣]. يرادفه من هذه الجهة الحِلْم والتعقّل، يقال:"الرَّجاحَةُ:الحِلْمُ، وهم ممَّا يصفُون الحِلْمَ بالثِّقَلِ كما يصفون ضِدّه بالخِفَّةِ والعَجَلِ"[٤]. وبهذا يكون المعنى المستفاد من الجذر « رجّح» هو التفضيل بحكمةٍ ودليلٍ.

نَظَرَ الاصطلاحيون إلى الترجيح من خلال دليل الترجيح؛ لأنّهم وجدوا أنّ الأدلة قد تتعارض، والتعارض، كما هو معروف، ليس في أصل الدليل، بل هو في نظر المرجّح، وناتج عن فهمه له. ففرقوا بين الأدلة في حال التعارض وأثبتوا مراتبها من جهة قوتها وضعفها، وذكروا صفاتها إذا تساوت أو اختلفت في القوة، وقالوا: الترجيح هو: إثباتُ مرتبةٍ في أحد الدليلين على الآخر، وقيل: هو عبارةٌ عن إثباتِ صفةٍ لأحد متساويين، وقيل: مَزِيد إحدى الدلالتين على الأخرى[٥]. ثم قالوا هو:"بيانُ القوّة لأحد المتعارضين على الآخر".[٦] وغلّبوا أحد المتعارضين فصار الترجيحُ" تغليب أحد المتقابلين"[٧]. بدليل أنّ الفعل رجّح مضعّف، والتضعيف من جهة الفاعل يفيد المبالغة والتكثير. وعلى الرّغم من ذلك لم يضعوا حدّاً للترجيح يكون جامعاً لألفاظه، وشاملاً لمعانيه، ومانعاً من أنْ يدخل غيرُه فيه.

ولكنّ كثرة الألفاظ والعبارات الترجيحية بين ثنايا الأوراق النحويّة،كالجواز، والاختيار...كانت تُثْبتُ رسوخَه في أذهان قدامى النحو؛ فمرّة يتلمّسونه بلفظه الصريح ويقولون: المرجّح فيه... وأرجح الأقوال... تترجّح بين...إلخ ثم يستدلون على رأيهم بالشواهد والأدلة المعتبرة، ويحسمون الخلاف، ويرجّحون وجهاً ويضعّفون الباقي. ومرّةً يستعملون مصطلح الاختيار، وكأنّ سبيلَهم فيه سبيلُ مَن استحسن أمراً و لم يُلغِ ما عداه، فجاء بصفاته وقال: والاختيار فيه كذا، وهذا حسنٌ بليغ، والفصيح منه، واللائق والأليق، والشهير والأشْهَر... وأظهرُ الأقوال...إلخ ومرّات عديدة يناقشون الشواهد ولا يرجّحون، فيسلكون بذلك مسلك الجواز بعد الاحتكام إلى أصول النحو ويستعملون ألفاظاً توحي به

---

[١]– أحمد بن محمد الفيّومي، **المصباح المنير في غريب الشرح الكبير**، ج١/٢١٩.

[٢]– ابن منظور ، **لسان العرب**، مادة (رجح)، ج٥/٢٠٦.

[٣]– ابن فارس، **مقاييس اللغة**، ج٢/٤٨٩.

[٤]– ينظر: ابن سيده، **المحكم والمحيط الأعظم**، ج٣/٧٥.

[٥]– ينظر: علي بن محمد الجرجاني، **التعريفات**، ص٦٠.

[٦]– أبو البقاء الكفوي، **الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغوية)**، ص٣١٥.

[٧]– محمد عبد الرؤوف المناوي، **التوقيف على مهمات التعاريف**، ص٩٥.

وتدلّ عليه، كقولهم: والجائز... ويجوز على رأي فلان، وذكر فلان قولاً آخر وهو جائز والمقبول هنا كذا، وإلى ذلك ذَهَبَ فلان...إلخ. فإذا لم يجدوا دليلاً عليها مَنَعوها، وقد قال الفرّاء (٢٠٧ هـ) ذاتَ يومٍ حين سمع الكسائي (١٨٩هـ) يمدّ ألف فِعِّيلى:" لم أسمعِ المدَّ في هذا من أحدٍ من العرب فلا أُجيزُه"[١].

والظاهرُ مما سبق أنّ لكلٍّ رجلٍ اجتهاده[٢]. ولّما كانت المعاني تتفاوت في سياقها، وتغْمُضُ المقاصدُ وتبتعدُ عن مُريدها، كان المُرجِّحُ يُغلِّقُ المسألة، ويترك الحَزمَ والجَزْمَ، ويهجر الظنَّ والتشكّكَ، ويقول: يحتملُ كذا. ولا يُجزم[٣].

وأجملُ ثوبٍ ظهر به ذلك الاجتهاد لدى أهل الصناعة هو لغتهم الأدبية التي راعتْ مراتبهم، وحفظت خلافَهم واختلافهم في إطاره العلمي شكلاً ومضموناً؛ وعندما يخالف أحدُهم كلامَ سابقيه، لا يُبطل رأيَ مَنْ يخالفه، ولا يؤكّد رأي مَن يوافقه، بل يتّبع الدليل[٤]، دون أنْ يلغي أي وَجْهٍ لعلّه "يظهرُ لبعض المتأملين ترجيحُ شيءٍ منه "[٥].

ثانياً: الترجيح النحوي في أحوال العطف:

مسائلُ العطف فيها خلافٌ بين إيجابٍ ونفي؛ لأنَّ أصل العطف الجمع بين شيئين، وهو يقتضي في المعنى المغايرةَ ويقتضي في اللفظ التقويةَ، فيستوجب تكرار العامل. ولكن قد لا يحدث التكرار لعلّةٍ من العلل، فيتأول النُّحَاة معاني العبارة، ويتسعون بألفاظها، فتكثر أوجه الإعراب. ولعلّ أفضل بدايةٍ لعرضِها تقسيمُ العطف إلى ثلاثة أقسامٍ:

١- العطف على اللفظ، كقولنا: ليس زيدٌ بقائمٍ ولا قاعدٍ. وشرطه: إمكان توجّهِ العامل إلى المعطوف.

٢- العطف على الموضع، كقولنا: ليس زيدٌ بقائمٍ ولا قاعداً. وله ثلاثة شروط [٦]:

---

[١] - يحيى بن زياد الفراء، **المقصور والممدود**، ص١٥.

[٢] - ابن بابَشَاذ، **شرح المقدمة المُحسبة**، ص٢٢٦.

[٣]- ينظر: جلال الدين السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، ص ٧٧٤.

[٤] - جلال الدين السيوطي، **الاقتراح في أصول النحو**، ص١٥٦.

[٥]- أبو حيان الأندلسي، **تفسير البحر المحيط**،ج١/١٩٥.

[٦] - ينظر: **الإتقان في علوم القرآن** للسيوطي، ص٤٢١-٤٢٢.

أ- إمكان ظهوره في الفصيح. فالأصل في قولنا: ليس زيدٌ بقائمٍ، أنْ تَسقُطَ الباءُ لينتصبَ ما بعدها، وهو الأصل فلا يجوز: مررتُ بزيدٍ وعمراً، لأنَّه لا يجوز في الفصيح: مررتُ زيداً. ولا تختصُّ مراعاةُ الموضعِ بزيادة العامل في اللَّفْظ.

ب- أن يكون الموضعُ بحقِّ الأصالةِ. فلا يجوز: هذا الضارِبُ زيداً وأخيه؛ لأَنَّ الأَصل إعمالُه لا إضافتُه لالتحاقه بالفعل.

ج-وجودُ الطَّالبِ للمحلِّ[1]. نحو: إنَّ زيداً قائمٌ وعمروٌ، إذا قدّرت عمراً معطوفاً على المحل، لا مبتدأ، وذلك بعد استكمال الخبر. ومَن لم يعتدّ بهذا الشرط أجاز: إنَّ زيداً وعمروٌ قائمان. أمّا مَن نصبه فاحتج بأنَّ ذلك أوضح في المعنى.

٣- العطف على المعنى. ويشمل عطفَ المفردات والجمل وحركات الإعراب. لقد أعطى النُّحَاة "الشيء فيه حُكم ما أشبهه في معناه"[2]. كما أعطوه حكم نقيضه ونقيض نقيضه، وتوسّعوا فيه، وأجروا الحملَ على النقيض مجرى الحمل على المعنى[3]. ثم اصطلحوا على تسميته في غير لغة القُرآن الكريم بالعَطف على التَّوَهُّم، ووضعوا شرطَ صحته وهو "دخول ذلك العامل المتوهَّم، وشرط حسنه كَثرة دخوله هناك"[4]. نقول: ليس زيدٌ قائماً ولا قاعد، بجرّ قاعد على توهّم دخول الباء في الخبر قائماً؛ أي: ليس زيدٌ بقائمٍ ولا قاعدٍ. كما أطلق بعض النُّحَاة مصطلح التَّغليب عليه؛ لأنَّ حقيقة التغليب في عُرفهم "إعطاءُ الشَّيءِ حُكْمَ غيرِه"[5]. فاستعملوه في تغليبِ الأكثرِ على الأقلّ، والموجودِ على ما لا وجودَ له، والأشْهَرِ على الأقلّ شهرةً، وما لغير هذا الوجه[6]. وفي ما يأتي بعض المسائل التي تبيّن طرقهم في الترجيح:

١. حالة عطف اللفظ الظاهر على الضمير

ومما تشاكل عند النُّحَاة في باب العطف عَطْفُ اللفظ الظاهر على الضمير المرفوع والمجرور، فمَنَعوا ذلك ولكنهم أجمعوا على العطف على الضمير المنصوب؛ لأنَّه لم يغيّر من بناء الفعل عند دخوله

---

[1] - ينظر: ابن هشام، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، ص٦١٧.

[2] - ساسي منبطة، **العطف على المعنى أو على التوهم**، ص١٨.

[3] - ينظر: خديجة مفتي، **الحمل على النقيض في الاستعمال العربي**، ص٣٦٩.

[4] - ابن هشام، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، ص٦١٩.

[5] - بدر الدين الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، ص٣٦٩.

[6] - ينظر: أحمد مطلوب، **معجم المصطلحات البلاغية**، ج٢/٣٠٥.

عليه، فحَسُن هذا فيه، وذلك قولك: رأيتُك وزيداً، وإنّك وزيداً منطلقان[1]. فعَطف (زيداً) على الكاف. وهنا عرضٌ للآراء وبيانُ الترجيح فيها:

أ. **العطف على الضمير المجرور**

انقسم النُّحَاة في هذا الموضوع بين مانعٍ له ومجوّز، ويقول المانعون بأنّه لا يجوز عطف الظاهر على الضمير المجرور في حال الاختيار دون تكرار العامل، ولكن" يجوز في ضرورة الشعر دون حالِ الاختيار وسَعَة الكلام"[2]. من ذلك عطفُ «الأيام» على الكاف في «بكَ» دون إعادة العامل كما في قول الشاعر[3]:

فاليومَ قَرَّبْتَ تهْجُونَا وتَشْتِمُنَا... فاذْهَبْ فما بكَ والأيّامِ مِنْ عَجَبِ

تعليل المانعين له:

- **مشابهة التنوين:** يُشبَّه الضميرُ المجرور بالتنوين من وجهين؛ أحدهما: أنّه قامَ مَقامَهُ وعَاقَبه. والوجه الثاني: أنّه لا يجوز فَصْلُهُ مما قَبْلَه ولا يُلْفَظُ به إلا متصلاً[4]. فكما يُمنَعُ العطفُ على التنوين كذلك يجب أنْ يُمنعَ العطفُ على الضمير. فلو قلنا: "مَرَرتُ بكَ وزيد، كان لحناً"[5]. و لم يتسامحوا في حال فَصْلِ المتعاطفين بالتأكيد، فقد "جاز قمتَ أنتَ وزيدٌ، ولم يَجُز: مررتُ بكَ أنتَ وزيدٍ؛ لأنّ الفعلَ يستغني بالفاعل، والمضاف لا يستغني بالمضاف إليه"[6].
- **رتبة الضمير:** ورأى بعضُ النُّحَاة أنّه لا يصلح أنْ يحلَّ ضمير الجرّ محلّ ما يعطف عليه من الأسماء؛ لأسبابٍ منها: تدنّي رتبة الضمير عن رتبة الاسم، واتّحاده مع عامله حتى يصبح الجار والمجرور شيئاً واحداً. فلمّا اشتد الاتصال لتكرره أشبه العطفَ على بعض الكلمة، فلم يَجُزْ، ووجب تكرير العامل[7]. ولـمّا لم ينفرد منه أو يُفصل بينهما كما يجوز ذلك في الأسماء، وكان

---

[1] – ينظر: سيبويه، **الكتاب**، ج٢/٣٧٧.

[2] – ابن يعيش، **شرح المفصل للزمخشري**، ج٢/٢٨٢.

[3] – البيت بلا نسبة في **تفسير البحر المحيط** ج٢/١٥٧، **وضرائر الشعر** ص١٤٧، **والإنصاف** ص٣٧٢، **واللمع في العربية** ص٧٤.

[4] – ينظر: عبد القاهر الجرجاني، **المقتصد في شرح الإيضاح**، ج٢/٩٥٩.

[5] – ينظر: ابن جني، **اللمع في العربية**، ص ٧٣-٧٤.

[6] – سيبويه، **الكتاب**، ج٢/٣٨١.

[7] – ينظر: جار الله الزمخشري، **تفسير الكشاف عن حقائق التتريل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، ج٢/٦.

العطف عطفاً على بعض الكلمة، وجب عندئذٍ إعادة الخافض "حتى تكون قد عطفتَ اسماً وحرفاً على اسم وحرف مثله"[١].

- **إبهام الضمير:** ومن الآراء الجيدة التي قِيلت في هذا الشأن إزالةُ إبهام الضمير بإعادة ذكره في سياق الكلام، لأنَّ الضمير في الحقيقة اسم مبهم، وإذا سُبِقَ بما يؤكده قَوِيَ في بابه واحتمل العطف عليه، وإلا فهو ممتنعٌ. وهذا رأيٌ مُنصفٌ بين مَن مَنَعَ ومَن أجاز بإطلاق. قالوا: "إنَّما الـمُنكَر أن يعطَف الظَّاهر على الـمُضمر الَّذي لم يَجرِ له ذِكْرٌ، فتقولُ: مَرَرْت بِهِ وزيدٍ، وليس هذا بحَسَنٍ، فأمّا أَنْ يَتقدَّم للهاءِ ذِكْرٌ فهو حسنٌ، وذلك: عَمْرو مَررتُ بِهِ وزيدٍ "[٢].
- **قوة الشَّرِكة بين المتعاطفَين:** ولعلَّ من قواعدهم أن يحملوا الشيءَ على الأصل في بابه، والأصلُ هنا قوة الشركة بين المتعاطفين، حتى إنَّ كلَّ واحد من المتعاطفين يمكنه أنْ يحلَّ محلَّ الآخر. ولّما لم يكن ذلك ممكناً مع الضمير امتنعَ العطفُ عليه لامتناع العطف على ما لا يجوز عكسه، فلم يَجُزْ "مررتُ بكَ وزيدٍ، لأنّك لو قلت: مررتُ بزيدٍ وكَ، لم يجز. فإذا قلت: مررتُ بكَ وبزيدٍ، جاز، لأنّكَ لو قلت: مررتُ بزيدٍ وبكَ، جاز"[٣].

ترجيح العطف عليه بالمرجحات الآتية:

وجد بعض النُّحَاة خلال استقرائهم لآيات القرآن الكريم والشواهد الشعرية وكلام العرب أنَّ هناك موجباتٍ حقيقيةً لترجيح العطف على الضمير المجرور دون إعادة العامل، ودعموا آراءهم بما يأتي:

- **موافقة القياس والسماع على الفصيح:** خلاصة الكلام هنا أنَّ قياس الضمير المجرور على التنوين في الاسم بعيد، وشرط حلول كلّ واحد من المعطوف والمعطوف عليه أبعدُ، بدليل أنَّ التنوين لا يعطف عليه بوجهٍ ولا يؤكّد ولا يُبدل منه، وضميرُ الجر يؤكّد ويُبدل منه بإجماعٍ، ويفترض أنْ يُعطف عليه ويبدل منه ويؤكد من غير إعادة جار، وهذا وارد في كلام العرب نظماً ونثراً[٤]. ويقوّيه ما حكاه قطرب: ما فيها غيرُه وفرسِه، بجر «فرسه» عطفاً على الضمير في«غيره». أمّا شرطُ الإبهام فجيّدٌ لقوله تعالى:﴿**واتَّقُوا اللَّهَ الَّذي تَسَاءلُونَ بِهِ**

[١] – ابن عصفور الأشبيلي، **شرح جمل الزجاجي**، ج١/٢٠٢.

[٢] – ابن زنجلة، **حجة القراءات**، ص١٩٠.

[٣] – ابن عصفور الأشبيلي، **شرح جمل الزجاجي**، ج١/٢٠٢.

[٤] – ينظر: ابن مالك، **شرح التسهيل**، ج٣/٣٧٥-٣٧٦.

والأرحامَ﴾النساء١، بجرِّ «الأرحامِ» عطفاً على الضمير في«به» على قراءة حمزة أحد القرّاء السبعة، لأنَّ تأويلها على غير العطف على الضمير يُخرِجُ الكلامَ عن الفصاحة، فلا يلتفت إلى التأويل. فالاختيار جوازه في الكلام مطلقاً، لأنَّ السماعَ يعضدُه والقياسَ يقوّيه[1]. أما مَن قال بأنَّ النُّحَاة لا يحتجون بالقراءة الوحيدة[2]، فأكثريتُهم على وجوب الاحتجاج بها وإنْ خالفت ما عليه الجمهور والنُّحَاة لا يقطعون "على الفصيح، يُسمَعُ منه ما يخالفُ الجمهورَ بالخطأ، ما وُجد طريقٌ إلى تَقبُّلِ ما يُورده إذا كان القياس يعاضده؛ فإنْ لم يكن القياسُ مسوِّغاً له؛ كرَفْعِ المفعول، وجرِّ الفاعل، ورَفْعِ المضاف إليه، فينبغي أنْ يُرَدَّ، وذلك لأنَّه جاء مخالفاً للقياس والسماع جميعاً، فلم يَبقَ له عِصْمة تُضيفهُ"[3]. ومما يقوّيه: "أنَّه لم يأت بهذه القراءة من عند نفسه، بل رواها عن رسول اللَّه صلَّى اللَّه عليه وسلَّمَ، وذلك يُوجبُ القطْعَ بصحَّة هذه اللُّغة"[4]. إضافة إلى ذلك، أنَّ قراءة النصب وإنْ صحّتْ فَعَلى خلاف، وقد تطرَّقَ لها الاحتمالُ، والاحتمالُ شكٌّ وظنٌّ، فلا يتقدم دليلٌ مع الاحتمال على ما يوجب تأكيده بالقياس على الفصيح.

أمّا من جهة المعنى فمثبتٌ في قوله تعالى: **﴿يسألُونكَ عنِ الشَّهرِ الحرامِ قِتَالٍ فيه قُلْ قِتَالٌ فيه كَبِيرٌ وصَدٌّ عن سبيلِ اللَّهِ وكُفْرٌ بِهِ والمَسجدِ الحرَامِ﴾** (البقرة: ٢١٧) بجرِّ «المسجدِ» عطفاً على الهاء في «وكفرٌ بهِ» لا بالعطف على «سبيلِ الله» لأنَّ معنى الكُفْرِ بالمسجد الحرام"هو منعُ النَّاسِ عن الصَّلاةِ فيه والطَّوافِ به، فقد كَفَروا بما هو السَّببُ في فضيلَته التي بها يَتميَّز عن سائر البقاعِ"[5]. ويرادفه في هذا المعنى قوله تعالى: **﴿ويَستَفتُونكَ في النِّساء قُلِ اللَّهُ يُفْتيكُمْ فيهِنَّ وما يُتْلَى عليكُمْ في الكتابِ فِي يتامى النِّساء﴾** (النساء: ١٢٧)؛ لأنَّ معنى الاستفتاء هو طلب الإفتاء، وهو الإجابة ببيان الحكم والتقدير: ويستفتونك في حكم النساء البالغات، وفي ما يُتلى

---

[1] – أبو حيان الأندلسي، **تفسير البحر المحيط**، ج٢/١٥٦-١٥٧. والقراءة لحمزة بن حبيب بن عمارة بن إسماعيل أحد القراء السبعة

ينظر: **معرفة القراء الكبار على الطبقات والأعصار** للذهبي، ج١/١١١، **وغاية النهاية في طبقات القراء** لابن الجزري، ج١/٢٣٦.

[2] – أبو العلاء الكرماني، **مفاتيح الأغاني في القراءات والمعاني**، ص١٣٧.

[3] – ابن جني، **الخصائص**، ج١/ ٣٨٧.

[4] – فخر الدين الرازي، **مفاتيح الغيب**، ج٩/١٧٠.

[5] – **نفس المصدر السابق**، ج٦/٣٦.

عليكم من حكم النساء اليتامى غير البالغات أيضاً، وهذا التفسير للإقساط المنفي المتقدم من حكم الوصية ومواريث المستضعفين.[١] وبذلك يصبح العطفُ على الضمير أقوى من جهة المعنى" لأنَّ الإفتاءَ إنّما يكون في المسائل"[٢].

- **كثرة الشواهد الشعرية عليه:** وجد النُّحَاة أنَّ الفصحاء من العرب تصرّفوا كثيراً بأحرف العطف، وجاء ذلك في جملة واسعة من أشعارهم، فيجب إخراج المسألة من باب الضرورة الشعرية، خاصة وأنّنا وجدنا الشعراء يعطفون بالواو، وتارة بأو، وتارة ببل، وتارة بأم، وتارة بلا، كقول رجل من طيء [٣]:

إذا بِنَا بَلْ أُنَيْسانَ اتَّقَتْ فِئَةٌ... ظَلَّتْ مُؤَمَّنَةً مِمَّنْ يُعاديها

معنى العطف هنا غير حَسَنٍ لأنَّ المقصورَ عليه بعد الحرف لا يعكس فخراً، والشاهد نادرٌ لا نظيرَ له، ولا يُعرفُ قائلُه.

- وقال مسكين الدارمي[٤]: **نُعَلِّقُ في مِثْلِ السَّواري سيوفَنا... فَمَا بينها والأرضِ غَوْطٌ نَفَانِفُ**

وقال أحد الرجّاز [٥]: **آبَـــكَ، أَيِّهْ بِيَ، أوْ مُصَدَّرِ... مِنْ حُمُرِ الجِلَّةِ، جَـــأْبٍ حَشْوَرِ**

- **اطّراد العلة:** ويقترح بعض النحاة ترجيح العطف على الضمير المجرور بعلة المشابهة، حيث قال: "كان بمقتضى هذه العلة ألاّ يُعْطَفَ على الضمير مطلقاً، أعني سواءً كان مرفوعَ الموضعِ أو منصوبَه أو مجرورَه، وسواءً أُعيد معه الخافضُ أم لا"[٦]. فلمّا وُجدت العلة وتحقق موجبها، أمكن لها أن تطّرد. ولعلّه يقصد أنَّ موجب العلة هو استحقاق المشابهة، وأن قواعد النحو لما كانت لا

[١] - ينظر: عبد القاهر الجرجاني، **درج الدرر في تفسير الآي والسور**، ج٢/٦٣٥.

[٢] - الحسن بن محمد القمّي، **تفسير غرائب القرآن ورغائب الفرقان**، ج٢/٥٠٨.

[٣] - ينظر: أبو حيان الأندلسي، **تفسير البحر المحيط**، ج٢/١٥٦-١٥٧.

[٤] - مسكين الدَّارمي، **ديوانه**، ص٧٥. ورواية الديوان: نَعْلَقُ في مِثْلِ السَّواري سيوفُنا... فَمَا بينها والكَعْبِ مِنّا تنائفُ والسواري: جمع سارية، وهي الأُسطوانة، والتنائف: جمع التنوفة وهي الفلاة لا ماء فيها ولا أنيس. وفيه عطف الأرض على الهاء بالواو.

[٥] - الرجز بلا نسبة في **تفسير البحر المحيط** ج٢/١٦٧، **وضرائر الشعر** ص١٤٧، **والمحكم والمحيط الأعظم**، ج١٠/٥٦٨، **وتهذيب اللغة** ج٦/٢٥٦و٤٨٨. ومعنى آبك ويلك، والتأبيه: معناه الصَّوْتُ بالناس يا أبها، المصدّر: الشديد الصدر، الجِلَّة: المسان، الجأب: الغليظ، الحشور: الخفيف منتفخ الجنبين. ويقال البيت لمن رفض النصيحة ثم وقع فيما حُذِّرَ منه. وفيه عطف مصدّر على الياء بأو.

[٦] - السمين الحلبي، **الدر المصون في علوم الكتاب المكنون**، ج٢/٣٩٦.

تخلو من وجوه الاستثناء فيها، فإمّا أنْ يُمنَع العطفُ على الضمير المنصوب مطلقاً، وإمّا أنْ يُجوّزَ في الضمير المرفوع والمجرور دون شروط، وهذا جيّدٌ لترجيح العطف وإنْ لم يتحقّقْ موجبُ اختصاص العلة.

ب. العطف على الضمير المرفوع

منع النُّحَاة أنْ يُعطف الاسم الظاهر على الضمير المرفوع، سواءٌ أكان متصلاً أم كان مستتراً، دون توكيد أو فاصل بين المتعاطفين، واشترطوا للفاصل شروطاً، وأخلوها من الشعر اضطراراً، كما في قول عمر بن أبي ربيعة [١]:

قلتُ إذْ أقبَلَتْ وزُهْرٌ تَهادَى... كَنِعــاجِ المَــلا تَعَسَّفْنَ رَمْــلا

حيث عَطف بالواو لفظ «زهر» على الضمير المرفوع المستتر في الفعل «أقبلت» دون توكيدٍ أو فصْلٍ أو طول كلام.

موانع العطف واشتراط الفاصل:

منع أكثر النُّحَاة عطف الاسم الظاهر على ضمير الرفع المتصل بالفعل إذا لم يَفصلْ بينهما ضمير منفصل مؤكِّد ولكنهم تسامحوا بوجود فاصل بينهما تقوية له في اللفظ والمعنى، ثم سوّغوا موقفهم هذا بالأسباب الآتية:

- **تغيير بناء الفعل:** إنَّ الضمير المرفوع حين يتصلُ بالفعل يغيّر حركةَ بنائه، ويُسكّنُ آخر الفعل، ثم يصبحان كالكلمة الواحدة، فيأتي الفَصْلُ لتقوية الضمير من جهة التعويض عن السكون وتغيير الحركة التي لحقت الفعل. لذلك:"كرهوا أنْ يَشرِكَ المظهَرُ مضمراً يُبنى له الفعلُ غير بنائه في الإظهار، حتى صار كأنَّه شيء في كلمة لا يفارقها كألف أعطيت".[٢] واستدلوا بشواهد كثيرة، منها قوله تعالى:﴿**وقال الَّذينَ أَشْرَكُوا لو شاءَ اللَّه ما عَبَدنَا مِنْ دُونِهِ مِنْ شيءٍ نَحنُ ولا آباؤُنا ولا حَرَّمنَا مِنْ دونه مِنْ شيءٍ**﴾ النحل٣٥.حيث رُفع «آباؤنا» بالعطف على «نا».
- **امتناع عطف الاسم على الفعل:** عندما يتصل الضمير المرفوع بالفعل يتنزّل من الكلمة منزلةَ جزءٍ منها، بدليل أنَّه يُسكّن له آخرُ الفعل تخلّصاً من توالي الحركات، وهذا لا يُكره إلاّ في

[١] – ابن الأنباري، **الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين**،ج٢/٤٧٥.والرفع رواية الديوان، ص٣٠٥.

[٢] – سيبويه، **الكتاب**، ج٢/٣٧٨.

كلمة واحدة.[١] فإذا عطفنا عليه وقع العطف على الفعل، فاحتاجوا للفاصل"مِنْ حيثُ لم يَجزْ عَطْفُ الاسم على الفعل لم يجز عطف المُظهَر على المُضمَر المرفوع"[٢].

- **عدم التمكن في الاسمية**: والمعطوف عليه لمّا كان ضميراً مستتراً وَجَبَ أنْ يكون أضعفَ حالاً من الضمير المتصل فاحتاجوا إلى إظهاره بفصله عن عامله حتى يعودَ إلى تمكنه؛ لأنّه "محسوسٌ عندهم غيرُ مؤثّر في الحُكْم، ولا مُحدِثٌ أثراً في اللفظ".[٣] وقد شبّه سيبويه هذه الحالة بحالة «أنْ» المسبوكة مع معمولها بمصدر مؤول في قولنا: قد علمْتُ أنْ لا تقولُ. فالفَصْلُ بـــ«لا» كافٍ ليعود الفعل إلى أصلِ وَضْعِه وهو الرفعُ، فإنْ أُخْرِجتْ «لا» قَبُحَ الرّفع[٤].

ثم أكثروا من الدلائل على ذلك مما جاء في القرآن الكريم،كقوله تعالى:﴿**اسْكُنْ أنتَ وزوجُكَ الجَنّةَ**﴾البقرة٣٥.وقوله تعالى:﴿**إنّه يَراكُمْ هو وقَبِيلُهُ مِن حيثُ لا تَرَوْنَهُمْ**﴾الأعراف٢٧.فبذلك يكون "التأكيد قد قوّى حُكم الاسمية فيه".[٥]

موجبات العطف ومرجّحاته:

من المؤكّد أنّ تخفيفَ صَرامة القاعدة النحويّة بما لا يؤثر على المعنى أو التركيب يمكنه أنْ يحلّ بعض الإشكالات الإعرابية، وهذا ما جعلهم يستحسنون الفصل بطول الكلام إذا كان له أثر دلالي يقوي الفصل بين المتعاطفين كالآتي:

- **إطالة الكلام**: إنّ العطفَ على الضمير المتصل المرفوع دون مؤكّد يجعل المتعاطفَين يشتركان بعاملٍ واحدٍ لذلك كان الفصلُ بينهما، بـــلا أو بشبه الجملة أو بشيءٍ يطول به الكلام، يجعلُ العطفَ أمتنَ؛ لأسبابٍ منها:

١- أن يطول الكلام بشبه الجملة تأكيداً له. والمقصود بالطول القائم مقامَ التأكيد،كما يقول ابن عصفور، هو أنْ يقع قبل حرف العطف والمعطوف معمولٌ للعامل في الضمير

[١] - ينظر: ابن عصفور، **شرح جمل الزجاجي**، ج١/٢٠٠.

[٢] - ابن الدهان، **الغرّة في شرح اللّمع**، ج٢/٩٥٧.

[٣] - ابن جني، **الخصائص**، ج٣/٣٠.

[٤] - ينظر: سيبويه، **الكتاب**، ج٢/٣٧٨.

[٥] - ابن الدهان، **الغرّة في شرح اللّمع**، ج٢/٩٥٨.

المعطوف عليه، وبذلك يصبح طول الكلام عوضاً من ذكْر المعطوف عليه.[١] واستدلوا بقوله تعالى:﴿**هو الَّذي يُصلِّي عليكُمْ وملائكَتُهُ لِيُخرِجَكُمْ منَ الظُّلمات إلى النُّور وكانَ بالمُؤمنِينَ رَحِيماً**﴾ (الأحزاب: ٤٣). فلمّا طالَ الكلامُ بشبه الجملة «عليكم» اشتغلَ العاملُ به، فحَسُن العطف عليه.

٢- أن يطول الكلام بـــلا ويُسبق بالعائد. ومثاله قوله تعالى: ﴿**سيقُولُ الَّذينَ أَشْرَكُوا لو شاءَ اللَّهُ ما أَشْرَكنا ولا آبَاؤُنا**﴾ (الأنعام: ١٤٨). حيث عُطف «آباؤنا» على الضمير في «أشركنا» "ولا تأكيد هناك، ولا فَصْلَ، ولا شيءَ أكثرُ من طول الكلام بقوله «ولا» مع أنَّ الطول بعد الواو، وإنما المُراعى أنْ يكون الطول قبل حرف العطف"[٢]. ويُلاحظُ من سياق الآية أمور:الأمر الأول أنَّ التأكيد يُفترض به أنْ يكون من جملة المعطوف عليه لا من جملة المعطوف. والثاني يجب ألا يُفصلَ بين حرف العطف وبين المعطوف.[٣] والثالث أنَ«لا»جاءت تأكيداً لمعنى النفي في «ما».أما الأمر الرابع فهو أنَّ العطف مقوى بذِكْر الضمير في سياق الآية. وهذه الأمور هي التي رجّحت الرفع بالعطف على الضمير.

٣-أن يطول الكلام بالمفعول وغيره تأكيداً[٤]:كقوله تعالى﴿**وأُوحِيَ إِلَيَّ هَذَا الْقُرْآنُ لِأُنْذِرَكُمْ بِهِ وَمَنْ بَلَغَ**﴾ (الأنعام: ١٩).

٤- أنْ يُغني طولُ الكلامِ المعنى. ويتضح هذا من الفصل لإشغال العامل به؛ إذْ لو عُدنا إلى آية الأحزاب لوجدنا أنّه يستحيلُ أنْ تكون الصلاةُ واحدةً من الله تعالى ومن ملائكته، لأنّها من الله رحمةٌ، ومن الملائكة دعاءٌ فجاء الفصل ليزيدَ التركيب بلاغة وإحقاقاً لهذا المعنى، والدليلُ على هذا أنّهم لم يقدّروا كعادهم: والملائكة يصلّون[٥].

- **الأَثَرُ المَرويّ**: سعى النُّحَاة لحماية شاهدهم بإثبات روايته، وقد رأى بعضُهم أنَّ التشدّد هنا في العطف دفعهم في أحيان كثيرة لإدخاله في باب الضرورة الشعرية، في وقت لا حاجةَ لذلك طالما أنّه مسموع عن العرب. قال ابن مالك: "وأحسنُ ما استُشْهِدَ به على هذا قولُ

---

[١] – ينظر: ابن عصفور، **شرح جمل الزجاجي**، ج١/١٩٩ – ٢٠٠.

[٢] – ابن بابَشَاذ، **شرح المقدمة المُحسبة**، ج١/٢٢٤.

[٣] – ينظر: عبد القاهر الجرجاني، **المقتصد في شرح الإيضاح**، ج٢/٩٥٨.

[٤] – ينظر: السمين الحلبي، **الدر المصون في علوم الكتاب المكنون**، ج٤/٥٦٨.

[٥] – ينظر: أبو حيان الأندلسي، **تفسير البحر المحيط**، ج١/٥٦٠.

عمر(رضي):وكنتُ وجارٌ لي من الأنصارِ،وقول علي (رضي):كنتُ أسمعُ رسول الله (صلى) يقول:كنتُ وأبو بكرٍ وعمرُ، وفعلتُ وأبو بكر وعمرُ، وانطلقتُ وأبو بكر وعمرُ ".[١]

٢. حالة العطف على الموضع:

ذَكَرَ البحثُ ثلاثة شروط للعطف، هي: فصاحة التركيب، وأصالة الموضع، ووجود طالب المحلّ. وسنرى هنا كيف وظّفوها في الترجيح انطلاقاً من قوله تعالى: ﴿**وأذَانٌ منَ اللَّه ورسُوله إلى النَّاس يومَ الحجِّ الأَكبرِ أنَّ اللَّهَ بريءٌ من المشركينَ ورَسُولُه فإنْ تُبتْمْ فهو خَيْرٌ لكم وإنْ تَولَّيتُمْ فاعلمُوا أنَّكم غَيْرُ مُعْجزِي اللَّهِ وبشِّرِ الَّذينَ كَفَرُوا بعذاب أليمٍ**﴾ (التوبة: ٣). فقراءة المصحف برفع «رسولُه» على أنَّه مبتدأ حُذف خبره، والتقدير: ورسولُه بريءٌ كذلك. وقرأ بعضهم بالنصب كابن أبي إسحاق وعيسى بن عمر. «أنّ الله» مجرور بالباء، ومَن قرأ: إنَّ الله، قدّره: قال إنَّ الله[٢].

بعضُهم قدّرَ: وحقِّ رسولِه[٣]، فجرَّ «رسولِه» بالواو، واحتجَّ بتحقق شرطيها: "ألا تدخل إلا على مُظهَر، ولا تتعلق إلا بمحذوف"[٤]. ويُلاحظُ أنَّ ابن الأنباري رجّح القسم فقال: "الجرُّ فيه على القَسَم، ولا يجوز أنْ يكون على العطف لاستحالة المعنى"[٥]. وفي مكان آخر رجّح الوجه الأول فقال: "فاستغنى بذكر خبر الأول عن ذكر خبر الثاني"[٦].

أ. فرضيات النُّحَاة في حال العطف على الموضع:

الفرضية الأولى: رُفِعَ «رسولُه» عطفاً على المرفوع بالفاعلية في «بريء»[٧]. وجاز دون الفصل بالضمير المؤكّد لأنَّه فُصل بفاصلٍ، يقوم مقام التوكيد، وهو الجار والمجرور، كما حَسُنَ هذا لطول الكلام[٨]. وقد مرَّ تعليلُ هذا.

---

[١] – ابن مالك، **شرح التسهيل**، ج٣/٣٧٤.

[٢] – ينظر: ابن الأنباري، **البيان في غريب إعراب القرآن**، ج١/٣٩٤، و **إعراب القرآن** للنحاس، ج٢/٢٠٢.

[٣] – الزمخشري، **تفسير الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، ص٤٢٣..

[٤] – ابن هشام، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، ص٤٧٣.

[٥] – ابن الأنباري، **منثور الفوائد**، ص ٧٤.

[٦] – ابن الأنباري، **الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين**، ص ٨٤.

[٧] – السمين الحلبي، **الدر المصون في علوم الكتاب المكنون**، ج٦/٧.

[٨] – ينظر: أبو جعفر النحاس، **إعراب القرآن**، ج٢/٢٠٢، **والبيان في غريب إعراب القرآن**، ج١/٣٩٤.

الفرضية الثانية: رُفِعَ «رسولُه» عطفاً على موضع أنَّ واسمها وخبرها؛ لأنّها في تأويل المصدر، لكنَّ معنى «أنَّ» متعدد بخلاف «إنّ» المكسورة التي لا تدل على غير التأكيد، ولا يغيّر دخولها معنى الابتداء[١]. وبالمصدرية خَسِرَ الاسمُ معنى الابتداء وحكمَه. قال ابنُ عطية: "لا موضعَ لِمَا دخلت عليه «أنَّ»؛ إذْ هو معربٌ، قد ظَهَرَ فيه عَمَلُ العامل، ولأنَّه لا فرقَ بين «أنَّ» وبين «ليتَ» و«لعلَّ»، والإجماعُ أنْ لا موضعَ لِمَا دَخَلتْ عليه هذه"[٢].

ب. موجب العطف وترجيحُه بالاستقراء:

يبدو أنَ موجب المشابهة قد يعزز ترجيح إعمال العطف في قوله تعالى:«أنَّ الله بريء من المشركين ورسوله» ويقوّيه ما آلوا إليه خلال استقراء الأدلة:

– **المشابهة بين «أنَّ وإنَّ»**: شابه النُّحَاة بين «أنّ» المفتوحة و«إنَّ» المكسورة؛ فهما من مواضع الابتداء وإنْ لم تَصرِف «أنَّ» الكلام إلى الابتداء كما تفعل المكسورة، وهما من مواضع التحقيق والاعتلاء، وتتناظران في التركيب إذ نقول: علمتُ لزيدٌ أفضلُ منك، كما نقول: علمتُ أنَّ زيداً أفضلُ منك، فوجهُ المشابهة بينهما لفظاً ومعنى وعملاً[٣]. وقوّاه ابنُ الحاجب بتساوي الحُكمين، قال: ألا ترى أنَّ «عَلِمَ» لا تدخل إلا على المبتدأ أو الخبر، يدلّ على ذلك وجوبُ الكسر في قولك: علمتُ إنَّ زيداً لقائمٌ. وإنّما انتصب ما بعدها توفيراً لِمَا تقتضيه «علمت» من معنى المفعولية. وإذا تحقق أنَّها في حكم المكسورة جازَ العطف على موضعها إجراءً لها مجرى المكسورة[٤]. ويعزّز صحةَ المشابهة لَمن فرّقَ بينهما قولُه تعالى: ﴿**وأنَّ المساجدَ لِلَّه فلا تَدْعُوا مع اللَّه أَحَداً**﴾ (الجن: ١٨). وقولُه تعالى: ﴿**إنَّ هذه أمّتُكم أمّةً واحدةً وأنَا ربُّكم فاعبُدُون**﴾ (الأنبياء: ٩٢). فجاز أنْ تُعطفَ جملة «وأنا ربكم» المؤلفة من المبتدأ والخبر على «إنَّ واسمها» لأنَّ فيها معنى اللام قياساً على أنَّ، قالوا: والمعنى: لأنَّ المساجدَ لله، ولأنَّ هذه أمتكم أمة واحدة فــ"يُحمَلُ على معنى ما يؤولُ إليه عاقبةُ الأمر"[٥]. ويُصرَفُ إلى المصدرية، فيزولُ بذلك معنى الابتداء ويصحُّ العطف.

---

[١] – ابن الأنباري، **البيان في غريب إعراب القرآن**، ج١/٣٩٤.

[٢] – ابن عطية، **المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز**، ج٤/٢٥٩.

[٣] – ينظر: ابن جني، **التنبيه على شرح مشكل أبيات الحماسة**، ص٣٠.

[٤] – ينظر: ابن الحاجب، **أمالي ابن الحاجب**، ج١/١٨٣.

[٥] – ينظر: أبو علي الفارسي، **المسائل المشكلة (البغداديات)**، ص ٥٩، و**الكتاب** لسيبويه، ج٣/١٢٧.

– **استقراء الأدلة:** اتفق النُّحَاة على العطف على موضع اسم «إنّ» المكسورة لتحقق الشروط، وأتوا بشواهد كثيرة منها قوله تعالى: ﴿**إنَّ الَّذينَ آمنوا والَّذين هَادُوا والصَّابئُون والنَّصارَى مَنْ آمَنَ باللَّه واليَومِ الآخِرِ وعَمِلَ صالِحاً فَلا خَوْفٌ عليهم ولا هُمْ يَحْزَنُونَ**﴾ (المائدة: ٦٩)، حيث ارتفع «الصابئون» عطفاً على موضع «الذين»، وقد صَرَفَت «إنّ» الكلامَ إلى معنى الابتداء، لأنَّ موضعه الرَّفعُ. وحجّتهم أنَّ عملَ «إنّ» النصبُ، وهو عملٌ ضعيفٌ بدليل أنَّه لا يتعدى إلا إلى اسمها[١]. ولو نُصبَ عطفاً على اللفظ لكان أقوى، بدليل قوله تعالى: ﴿**إنَّ الَّذين آمنُوا والَّذين هَادُوا والنَّصارى والصَّابئينَ مَنْ آمَنَ باللَّهِ**﴾ (البقرة: ٦٢). فانتصب «الصابئين» عطفاً على اسم إنّ، وسياق الآية لم يتغيّر،كما أنَّه لم يتغير في قوله تعالى: ﴿**إنَّ الَّذينَ آمنُوا والَّذينَ هَادُوا والصَّابئينَ والنَّصارى والمَجُوسَ**﴾ (الحج: ١٧).

٣- حالة العطف على التوهّم:

المقصودُ بهذا العطف هو توهّمُ عاملٍ مُضمر تُبنى عليه حالةُ المعطوف، ولا يُشترطُ في المعطوف أنْ يُخصصَ بالواو من بين حروف العطف، كما لا يُشترط فيه أنْ يكونَ عطف جملة على مفرد، أو مفرد على جملة، أو مفرد على مفرد، أو جملة على جملة. والشاهدُ على هذه الحالة من العطف قول زهير بن أبي سلمى[٢]:

بدا ليَ أنّي لستُ مُدرِكَ ما مضى... ولا سابقٍ شيئاً، إذا كان جائيا

موضعُ الشاهد في عطف «سابق» على توهُّمِ حرف الجر في خبر ليس «مدرك»، والتقدير: لستُ بمدركٍ ولا سابقٍ كما رُوي «ولا سابقٍ شيئاً». أمّا روايةُ النَّصب في ديوانه «ولا سابقاً شيئاً»، «ولا سابِقِي شيءٌ» فلا شاهد عليها.

أ. **تخريجات النُّحَاة لحالة العطف على التوهّم:**

---

[١] – ينظر: يحيى بن زياد الفراء، **معاني القرآن**، ج١/٣١٠-٣١١.

[٢] –ينسب البيت لزهير ولصِرْمة الأنصاري معاً:ينظر: **الكتاب** لسيبويه ج١/١٦٥-٣٠٦،**وشرح أبيات سيبويه** لأبي محمد السيرافي

ج١/١٨٧-١٨٨. وينسب لابن رواحة الأنصاري في **ديوانه**، ص١٦٦ و١٩٠. ورواية **ديوانه بشرح ثعلب**"ولا سابِقِي شيءٌ"،ص ٢٠٨

ورواية **ديوانه بشرح الأعلم الشنتمري** "ولا سابقاً شيئاً "، ص ١٦٩. ولا شاهد على هاتين الروايتين.

– **كثرة استعماله في نظمهم ونثرهم:** إنّ كثرةَ ورودِ الشيء عند النُّحَاة يجعلُ له شأناً لا يُعطى لغيره؛ فحالةُ العطف هذه جَرَت في نظمهم كما كانت تجري في نثرهم، وفي الحالين جعلوا:"الكلامَ على شيءٍ يقعُ هنا كثيراً"[١]. فكأنَّ كثرةَ استعمالِ الباء في خبر «ليس» وخبر «ما» يَدفعُهم للتّخفيف بالحَذْف. وبذلك يمكن أنْ تُخفض «سابقٍ» "بالعطف على تقديرِ وجودها وإنْ لم تكن موجودة"[٢].

– **تنزيلُ المعدوم منزلة الموجود وبالعكس:** ورأى بعض النُّحَاة أن الغاية من العطف على التوهّم يجب ألا تتخطّى إيضاح المعنى من الكلام، أو بيان القصد من الإعراب في حال التباسه. فالنُّحَاة قد يُنزلون الموجودَ منزلةَ المعدوم كما في إسقاط الفاء في قوله تعالى: ﴿**لولا أَخرّتَني إلى أَجَلٍ قريبٍ فأصَّدَّقَ وأكُنْ من الصَّالحينَ**﴾ (المنافقون: ١٠) وينزلون المعدومَ منزلةَ الموجود على نيّة وجوده كما الحال عليه في التوهم. ولهذا قال الزركشي: "ليس المُرادُ بالتَّوهُّمِ الغَلَطَ بلْ تنزيلَ الموجُودِ منه منزلةَ المعدُومِ، كالفاءِ في قوله تعالى: فأصَّدَّقَ، لِيُبنى علَى ذلك ما يُقْصَدُ منَ الإعراب"[٣].

– **أثر النيّة والقصد في بناء قاعدة التوهم:** وَصَفَ سيبويه لغةَ العطف على التوهّم باللغة الرديئة، وضَرَبَ عليها مثلاً بيتَ زهير ، مستعملاً لفظ الغلط بدلاً من لفظ التوهّم. لكنه في مكان آخر كان يسعى لأن يثبت أصالة الشاهد بالبرهان على صحته بالأدلة العقلية، فاستطاع أن يشبّه حالة العطف على التوهم بحالة تأويل المصدر من الفعل في النيّة حين نقول: لا تأتيني ولا تحدّثُني، فنتوهم منه المصدر، نحو: لايكونُ منك إتيانٌ فحديثٌ، بشرط ألا يتغيّر المعنى فحقيقة النيّة وقصدُ المتكلم من أهم قرائن السياق في بناء قاعدة التوهم كما يقول سيبويه في بيت زهير:"لمّا كان الأوّلُ تُستعملُ فيه الباءُ ولا تغيّر المعنى، وكانت ممّا يلزم الأول نَووها في الحرف الآخر، حتى كأنّهم قد تكلّموا بها في الأوّل"[٤]. أدرك أبو علي الفارسي (٣٧٧ هـ) أنَّ سيبويه لم يُردْ مصطلح الغلط بمعناه الحقيقي بدليل أنه كان يقارن بينه وبين المصدر قال: "وكأنَّ سيبويه أراد بتمثيله ذلك بهذه الأبيات التي ينشدها في غير هذا الموضع على جهة الغلط، أنَّه إذا جاز مثل هذا ممّا هو كالغلط، فما يكون فيه الفعل دالاًّ على المصدر أجوز، هذا وجه التشبيه عندي"[٥]. ونقل ابن جني عن النُّحَاة أنهم كانوا يسمّون هذا النوع من العطف بالغلط،

---

[١] – سيبويه، **الكتاب**، ج١/٣٠٦.

[٢] – ابن يعيش، **شرح المفصل للزمخشري**، ج١/٤٤٨.

[٣] – بدر الدين الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، ج٤/٩٨.

[٤] – ينظر: سيبويه، **الكتاب**، ج٤/١٦٠ ؛ ج٣/٢٨-٢٩.

[٥] – أبو علي الفارسي، **التعليقة على كتاب سيبويه**، ج٢/١٥٢.

لكنه في حقيقة الأمر كان يؤكد الأثر الذي يتركه غياب القاعدة النحويّة على تعدد الإعراب قال "دَخَلَ هذا النحو في كلامهم؛ لأنَّهم ليستْ لهم أصولٌ يراجعونها، ولا قوانينُ يَعْتَصِمون بها، وإنما تهجُمُ بهم طباعُهم على ما ينطقون به، فربما استهواهم الشيءَ فزَاغُوا به عن القَصْدِ"[١].

ب. ترجيح رواية الأصل:

هنا تتقدم رواية الأصل بالنصب على غيرها من الروايات سنداً قوياً في الترجيح، وذلك بالمرجحات الآتية:

- **تقديم المُثبت على المنقول:** فالمعهود في الرواية ألا تُبنى إلا على موافقة أهل العلم "لأنَّ شعارَ الرواة فيها الدقَّةُ والضبطُ والإتقان...ومن ثم كانت في نظرهم مصدراً لتقعيد القواعد، وبناء الأساليب، وتصحيح الكلام، بغض النظر عن موافقتها للمقياس المأخوذ أو عدم موافقتها، لأنَّها في ذاتها يجب أنْ تشتقَّ منها المقاييسُ وتستمدَّ الأصولُ"[٢].

وشاهد زهير منقول بروايات متناقضة، وما قام منها على توهّم الباء في«مُدرِكَ» اُشتهرَ بين النُّحَاة، وربَّ مشهورٍ لا أصلَ له ولا حجّةَ فيه إلا ما نَهَضَ عليه دليلٌ صالحٌ معتبرٌ، وفي هذا ما يقوّي ترجيح المثبت في رواية الديوان.

فإذا علمنا أنَّ خلاف النُّحَاة هو في إثبات الروايات ونفيها، وأنَّ هذا البيت وأشباهه يندرج ضمن الأشعار النادرة إضافة إلى أنَّ ما ذُكِر في شأن العطف هذا لا يتعدى بضعة أبيات لا تُغني ولا تُشبِعُ، سلّمنا بأن رواية الأصل هي الأرجح. ومما يعزز هذا الموقف أنَّ جهود الباحثين في موضوع الرواية خَلُصت إلى احتمال أنْ تكون هذه الشواهد موضوعةً على ما هي عليه؛ لتقويةِ وجهٍ نحوي، أو قاعدة من قواعد النحو عن حسْنِ نيّةٍ، أو أنْ يكون موضوعاً قصداً بهدف بيان مجرى النصوص إذا وقعت ذلك الموقع، أو نصرةً للرأي مع معرفة وجهِ الحقّ فيها[٣].

- **فوات الحُكم بفوات العلة:** وجودُ أثرِ العامل المحذوف دليلٌ على وجوده، وتقديرُه مع بقاءِ عمله مثبتٌ وواضح عند النُّحَاة، إلا أنَّ العطف هنا مُلتبِسٌ بين العطف على الموضع والعطف على التوهم، فالفرق بينهما من جهة العامل "أنَّ العاملَ في العطف على الموضع موجودٌ دونَ مؤثّرِه، والعاملَ في

[١] – ابن جني، **الخصائص**، ج٣/٢٧٣.

[٢] – عبد العال مكرم، **أثر القراءات القرآنية في الدراسات النحوية**، ص٥٧.

[٣] – ينظر: محمد عيد، **الاستشهاد والاحتجاج في اللغة رواية اللغة والاحتجاج بها في ضوء علم اللغة الحديث**، ص٥٨.

العطفِ على التوهّم مفقودٌ وأثرُه موجودٌ "[١]. والحجة لمن عطف على التوهم في بيت زهير أنَّ العامل فيه، وهو الباء، مفقودٌ، لكنَّ أثره مفقودٌ أيضاً. وهذا يؤدي إلى زوال الحكم لزوال العلة. وقد يُقال لذلك: إنَّ " الباءَ مفقودةٌ وأثُرها موجودٌ، ولكن أثَرها إنما ظهر في المعطوفِ لا في المعطوفِ عليه"[٢]. فيردّ السامع بأن الباء تأتي للتقوية والتوكيد، وقد سبقها ما يوحي به في «أنَّ» ولا معنى لتقديرها في المعطوف طالما أنَّ حرف العطف الواو يقوم مقام العامل. وقد يستشهد بقول امرئ القيس[٣]:

فَظَلَّ طُهَاةُ اللَّحْمِ مِنْ بَيْنِ مُنْضِجٍ... صَفِيفَ شواءٍ أَوْ قَدِيرٍ مُعَجَّلِ

حيث جرَّ «قدير» على توهم إضافة اسم الفاعل «منضجٍ» إلى معموله «صفيف» كأنه قال: منضجِ صفيفِ شواءٍ أو مُنضجِ قديرٍ.[٤] فيردُّ بأنّ العامل «منضجٍ» موجودٌ، بينما كان هناك مفقوداً. لهذا قالوا إنه أُوِّلَ" بما لا يُلتَفَتُ إليه ولا يُقاسُ عليه. فإذا كان كذلك، فلا يجوزُ الاحتجاج بما رَوَوْهُ، مع قلّتهِ في الاستعمال، وبُعْدِهِ عن القياس، على ما وَقَعَ فيه الخلافُ.[٥]

– **موافقة العُرف اللغوي:** إذا خرّجَ النُّحَاة شاهداً شعرياً ما خالفَ العُرفَ النحويَّ وقواعد النُحَاة فلا يُفترضُ أنْ يقاسَ عليه.[٦] أو أنْ يجري في كلِّ حالٍ وموضع. لأننا وجدنا النحاة يتفقون على أنَّ " الحملَ على التوهّم، ما وُجِدَ مَحْمِلٌ صحيحٌ، بعيدٌ من الحكمة".[٧] ودلائل ذلك كثيرة، منها: أنَّ التكلّف في الإضمار والتقدير يبتعدُ بالشاهد الشعري عن الغاية منه، بدليل أهم وضعوا القاعدة النحويّة وأثبتوها انطلاقاً من الشواهد، وليس العكس. كما أنَّ اللجوء إلى هَوَى التأويل في الشاهد يُذهبُ بمعناه عن الصواب، بدليل أنَّ الرواية الأصل أتت بالنصب فدفعت بهذا الوهمَ والظنّ. فإذا كانت زيادة الباء كثيرة ومطردة في هذا الشأن فالزيادة فيها للضرورة، ولا يستحسن أنْ يُخرِّجَ الشاهد عليها للضرورة وهي زائدة إنْ لم تكنْ لدينا مندوحةٌ من ذلك.

– **وحدة النَّسَق:** كما أن السياق في شاهد زهير يقتضي ترجيح رواية النصب. ويقويه التدرجُ في القول والمعنى؛ لأنَّه إذا لم يُدرك الماضي لأنّه مضى، فهو لن يَسبِق ما هو مُقدّر في المستقبل. فكلاهما

---

[١] – أبو حيان الأندلسي، **تفسير البحر المحيط**، ج٨/٢٧١.

[٢] – السمين الحلبي، **الدر المصون في علوم الكتاب المكنون**، ج١٠/٣٤٥.

[٣] – امرؤ القيس، **ديوان امرئ القيس برواية الأصمعي**، ص٢٢.

[٤] – ينظر: السمين الحلبي، **الدر المصون في علوم الكتاب المكنون**، ج١٠/٣٤٦.

[٥] – ابن الأنباري، **الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين**، ص١٦٢.

[٦] – ينظر: ابن الأنباري، **أسرار العربية**، ص٩٦.

[٧] – رضي الدين الأستراباذي، **شرح شافية ابن الحاجب**، ج١/٣٠.

يؤكد رأياً تحوّل إلى حقيقة هي: عجز البشر أمام الزمن، بدليل أن الضمير المستتر في اسم الفاعل يعود على الشاعر لتخصيصه، وأنّ الإدراك هنا بمعنى السَّبْق. وهذا أحسنُ للصناعة من تقدير الجرّ.

ولعلّ مثله في المعنى قوله تعالى:﴿**وقال فِرعَونُ يا هَامَانُ ابْنِ لي صَرْحاً لَعَلِّي أبلُغُ الأَسبابَ * أسبابَ السَّمَاواتِ فَأطَّلعَ إلى إلهِ موسى**﴾غافر٣٦-٣٧ " قرأ عاصم في رواية حفص فأطَّلِعَ نصباً، وقرأ الباقون وأبو بكر عن عاصم فأطَّلِعُ رفعاً ".[١] لذلك نظر المفسرون والنُّحَاة إلى المعنى الظاهر من النسق، وما أوحت به «لعلّ»، وقالوا: مَن قرأ "بالرفع يردّه على قوله «أبلغُ»، ومن جعله جواباً لـــ«لعلّي» نصبه ".[٢] فلو جرى الحُكم على أرجح القراءات على ما يظهر من "عطفِ لفظٍ على لفظٍ ليكونَ الكلامُ على وجهٍ واحد".[٣] لكان ذلك أوضح، لسببين:

١- السبب الأول: أنّ المعنى من سياق الآية الكريمة هو الترجّي، وهذا ما أفاده معنى «لعلّي». وبذلك يكون توقّع الأمرين هو الأفضلُ مِنْ توقّعِ أحدهما.[٤] فيترجّح الرفعُ لهذا.

٢- والسبب الثاني: كي يجري الكلام على نَسَقٍ واحد، ويكون التقدير: « لعلّي أبلغُ فأطّلعُ ».[٥]

- **ميزان الفصاحة:** ثم إنّ القاعدة النحويّة لا تَنظر إلى اختلاف الرواية إلا من الجهة التي تتوافق مع الأصول النحويّة، أو من الجهة التي تتوافق مع كلام العرب الفصحاء. فلمّا كَثُرت الرواياتُ عادوا إلى رواية الأصل، وعللوا عملَهم هذا بأنّ الأعراب؛" يُنشِدُ بعضُهم شعرَ بعضٍ، ولا يُتكلم على مقتضى، وكلٌّ يتكلّم على مُقتضى سجيته التي فُطِرَ عليها، ومِن هنا تكثَّرتِ الرواياتُ في بعض الأبيات ".[٦] فإذا لم يُوضع الشاهد موضعه في ميزان الفصاحة، أو لم يُقابَل بمَا يعتدّ بكلامه، لم يُدرَجُ كشاهد على قواعدهم الأصول، ونحن نعلم أنّ الفصحاء " أساس القواعد، فإنّ جانبَهم مصونٌ، لا يصحّ وصفُه بالخطأ ".[٧] لذلك تضعُفُ الرواياتُ المتعددة إذا خالفتِ الأصلَ، ويُقدَّم الأقوى في الفصاحة على الأكثر والأشيع.

---

[١] - ابن مجاهد، **كتاب السبعة في القراءات**، ص٥٧٠. **وإعراب القراءات السبع وعللها** لابن خالويه، ص٢٧١.

[٢] - يحيى بن زياد الفراء، **معاني القرآن**، ج٣/٩.

[٣] - ابن خالويه، **الحجة في القراءات السبع**، ص ٣٤٧.

[٤] - ينظر: محمد بن أحمد الأزهري، **معاني القراءات**، ج٢/٣٤٦-٣٤٧.

[٥] - ينظر: الحسن بن محمد القمّي، **تفسير غرائب القرآن ورغائب الفرقان**، ج٦/٣٦.

[٦] - ابن هشام، **تخليص الشواهد وتلخيص الفوائد**، ص٤٨٤-٤٨٥.

[٧] - محمد عيد، **الاستشهاد والاحتجاج في اللغة**، ص ٥٧.

خاتمة البحث ونتائجه:

قد يختلف النُّحَاة العرب القدامى في مسألة الإعراب، ولكنّ تباين آرائهم ينشأ، لا شكٌّ، من التقدير الخاطئ للمعنى، فإذا ما استطاع النحوي الوقوف على المعنى الصحيح أمْكَنَ له في كثيرٍ من الأحيان أنْ يُرجِّح بشكلٍ صحيح وهنا تكمن أهمية توظيف الترجيح في مسائل النحو.

في الحقيقة، إن هذا الاختلاف والتعدد أنتج ما يسمى بالجواز النحوي، ولكنه لم يصلْ إلى حدِّ التكلّف في صناعة الإعراب، فيُذْهب بدرجات الفصاحة، أو يهمل الأصول النحويّة، أو يترك ما جرت عليه الأعراف اللغوية. هذه هي أساليب النُّحَاة العرب التي اعتمدوها في الترجيح، ترجيحٌ يُكمل له أئمة النحو ما يبحثون عنه من المعاني الدقيقة للنحو وأحكامه، ضمن مستويات النص اللغوية وسياقه الدلالي. لقد استعرضها البحث باختصار، ولكنه لم يوفِّها حقّها، لذا كان من الضروري أن نذكر أهم ما توصّل إليه:

١- الترجيح النحوي في لغتنا ظاهرة أفرزتها ظواهر أخرى كظاهرة الجواز، والاقتضاء، وتعدد الإعراب.

٢- أراد النُّحَاة من خلال الترجيح أن يوحّدوا الإعراب تفادياً من أنْ تتعددَ المعاني وتختلفَ التفاسيرُ خاصةً في تفسير القرآن، وتفسير الشواهد الأصول عندهم.

٣- للترجيح قيمةٌ لغوية تهدف إلى توسيع معاني النص، وقيمة معرفية تسعى لإغناء ثقافة القُرّاء، وقيمة نحوية تتجلى في تصويب آراء النحاة، وهذه القيمة تتعزّز في توحيدها وجوهَ الخلاف، وحصدِها وجوهَ الجواز.

٤- اعتمد النُّحَاة في تقوية الراجح على: قواعد النحو وأصوله المعروفة، والأدلة العقلية والنَّقلية، والشواهد الشعرية والنثرية، ومتطلبات السّياق، وموجبات التعليل، وقرائن الترجيح الأخرى.

٥- تعدّ الروايةُ الأصلُ للشاهد الشعري أساسَ الترجيح، أمّا اعتماد بعض النُّحَاة على الروايات المتعددة له فيعود إلى جملة من الأسباب، أهمُّها اختلاف طبائع العرب في إنشاد الشعر، وتعدد لهجاتهم.

٦- أراد النُّحَاة أن يثبتوا صحّة الشاهد الشعري كيفما جاء، ويُحْكِموا له قواعده النحويّة المناسبة.

٧- يبدو أنَّ اجتهادهم في تأسيس قواعد نحوية جديدة أدخل بعض الأشعار في باب الضرورة الشعرية.

٨- للنيّة والقصد دورٌ كبير في بناء قواعد التوهّم.

٩- تظهر لدى النُّحَاة لغةٌ أدبيةٌ ذوقية، الهدف منها تعزّيز الرأي الآخر إن كان صائباً، وتوجّيهه إن كان خاطئاً.

وانطلاقاً من أهمية هذا الموضوع، تمّنيتُ لو كان لدي متّسع من الكلام في هذا المقال للحديث عن مسائل الترجيح رغم مسالكه الصعبة، وطرائقه الغامضة، وكثرة أوجه الإعراب فيه. وكم كنت أتمنى في الوقت ذاتِه لو يتوسّع فيه الباحثون في مجال الدراسات اللغوية، لِمَا له من فائدة عظيمة تجنّبهم خطأ الحُكم في الإعراب، وتوجههم نحو الدّقة في تحديد الأصول التي ارتكز عليها النُّحَاة القدامى في الترجيح، وتقليل المساحة الافتراضية لتعدد الآراء النحوية من خلال قولنا يجوز كذا ولا يجوز. لكني لا أتوقع أنْ أراه على صورته الحسنة تلك إلا إذا استعدّوا له خير استعداد، وصاغوا آلياته انطلاقاً من تعاضد علوم العربية مع علوم القرآن لتفسير دقائق النص اللغوي.

قائمة المصادر والمراجع:

١. **القرآن الكريم**

٢. الأزهري، محمد بن أحمد، **تهذيب اللغة**، تح: محمد مرعب، الطبعة الأولى، بيروت: دار إحياء التراث العربي،٢٠٠١.

٣. الأزهري، محمد بن أحمد، **معاني القراءات**، تح: د.عبد درويش؛ د.عوض القوزي، الطبعة الأولى، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٣.

٤. الأستراباذي، رضي الدين، **شرح شافية ابن الحاجب**، تح: أ.محمد الحسن؛ أ.محمد الزفّاف؛ أ.محمد عبد الحميد، د.ط، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٢.

٥. الأندلسي، أبو حيان محمد بن يوسف، **تفسير البحر المحيط**، تح: عادل عبد الموجود؛ علي معوض، شاركهما: د.زكريا النوقي؛ د.أحمد الجمل، وقرّظه: أ.د.عبد الحي الفرماوي، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب، ١٩٩٣.

٦. ابن أبي الحديد، عبد الحميد بن هبة الله الحسيني، **شرح نهج البلاغة**، تح: محمد إبراهيم، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب العربي، ٢٠٠٧.

٧. ابن الأنباري ، أبو البركات كمال الدين، **أسرار العربية**، تح: محمد حسين شمس الدين، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٧.

٨. ابن الأنباري ، أبو البركات كمال الدين، **الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والكوفيين**، تح: د.جودة مبروك، راجعه: د.رمضان عبد التواب، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة الخانجي ، ٢٠٠٢.

٩. ابن الأنباري ، أبو البركات كمال الدين، **البيان في غريب إعراب القرآن**، تح: د.طه عبد الحميد طه، راجعه: مصطفى السقا، د.ط، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٠.

١٠. ابن الأنباري ، أبو البركات كمال الدين، **منثور الفوائد**، تح: د.حاتم الضامن، الطبعة الأولى، بيروت: دار الرائد

العربي ، ١٩٩٠.

١١. ابن بابَشَاذ، طاهر بن أحمد، **شرح المقدمة المُحْسِبة**، تح: خالد عبد الكريم، الطبعة الأولى، الكويت: المطبعة العصرية، ١٩٧٧.

١٢. ابن الجزري، شمس الدين، **غاية النهاية في طبقات القراء**، عني بتحقيقها المستشرقان: جوهلف.برجستراسر أوتو برينزل؛ وصححها علي الضباع، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٦.

١٣. ابن جني، **التنبيه على شرح مشكل أبيات الحماسة**، تح: د.سيدة عبد العال؛ د.تغريد عبد العاطي، إشراف ومراجعة: د. حسين نصّار، الطبعة الأولى، القاهرة: دار الكتب القومية، ٢٠١٠.

١٤. ابن جني، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، تح: محمد النجار، الطبعة الثانية، القاهرة: دار الكتب المصرية،١٩٥٢.

١٥. ابن جني، أبو الفتح عثمان، **اللُّمَع في العربية**، تح:د.سميح أبو مُغلي، الطبعة الأولى، عمان: دار مجدلاوي،١٩٨٨.

١٦. ابن الحاجب، أبو عمرو عثمان، **أمالي ابن الحاجب**، تح: فخر قداره، الطبعة الأولى، بيروت: دار الجيل ودار عمار، ١٩٨٩.

١٧. ابن خالويه، الحسين بن أحمد، **إعراب القراءات السبع وعللها**، تح: د.عبد الرحمن العثيمين، الطبعة الأولى القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٢.

١٨. ابن خالويه، الحسين بن أحمد، **الحجة في القراءات السبع**، تح: د.عبد العالك سالم مكرم، الطبعة الثالثة بيروت: دار الشروق، ١٩٧٩.

١٩. ابن الدهان، سعيد بن المبارك، **الغُرّة في شرح اللُّمَعِ (من أول باب إنّ وأخواتها إلى آخر باب العطف)**، تح: د.فريد السُّليم، الطبعة الأولى، الرياض: دار التدمرية، ٢٠١١.

٢٠. ابن رواحة الأنصاري، **عبد الله بن ثعلبة، ديوانه عبد الله بن رواحة ودراسة في سيرته وشعره**، تح: د.وليد قصاب، الطبعة الأولى، الرياض: دار العلوم، ١٩٨١.

٢١. ابن زنجلة، عبد الرحمن بن محمد، **حجة القراءات**، تح: سعيد الأفغاني، الطبعة الخامسة، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٩٧.

٢٢. ابن سيده، علي بن إسماعيل، **المحكم والمحيط الأعظم**، تح: د.عبد الحميد هنداوي، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠.

٢٣. ابن عصفور الأشبيلي، علي بن مؤمن، **شرح جمل الزجاجي**، تح: فواز الشعار، إشراف: د. إميل يعقوب الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٨.

٢٤. ابن عصفور الأشبيلي، علي بن مؤمن، **ضرائر الشعر**، تح: د. إبراهيم محمد، الطبعة الأولى، بيروت: دار الأندلس، ١٩٨٠.

٢٥. ابن عطية، أبو محمد عبد الحق الأندلسي، **المحرر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز**، تح: الرحالة الفاروق؛ عبد الله الأنصاري؛ السيد عبد العال إبراهيم؛ محمد العناني، الطبعة الثانية، دمشق: دار الخير، ٢٠٠٧.

٢٦. ابن فارس، أحمد بن فارس، **مقاييس اللغة**، تح: عبد السلام هارون، الطبعة الأولى، القاهرة: دار الفكر،١٩٧٩.

٢٧. ابن مالك، جمال الدين الطائي، **شرح التسهيل**، تح: د.عبد الرحمن السيد؛ د.محمد المختون، الطبعة الأولى القاهرة: دار هجر، ١٩٩٠.

٢٨. ابن مجاهد، أحمد بن موسى التميمي، **كتاب السبعة في القراءات**، تح: د.شوقي ضيف، الطبعة الأولى، القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٢.

٢٩. ابن منظور، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، تح: أمين عبد الوهاب؛ محمد العبيدي، الطبعة الثانية، بيروت: دار إحياء التراث العربي؛ ومؤسسة التاريخ العربي، ١٩٩٧.

٣٠. ابن هشام الأنصاري، جمال الدين، **تخليص الشواهد وتلخيص الفوائد**، تح: د.مازن المبارك؛ د.محمد حمد الله راجعه: سعيد الأفغاني، الطبعة السادسة، دمشق: دار الفكر، ١٩٨٥.

٣١. ابن هشام الأنصاري، جمال الدين، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، تح: د.عباس الصالحي، الطبعة الأولى بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٦.

٣٢. ابن يعيش، أبو البقاء يعيش الموصلي، **شرح المفصل للزمخشري**، تح: د.إميل يعقوب، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية،٢٠٠١.

٣٣. امرؤ القيس، **ديوان امرئ القيس بن حَجْر بن الحارث**، رواية الأصمعي، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الخامسة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٠.

٣٤. الجرجاني، عبد القاهر، **درج الدرر في تفسير الآي والسور**، تح: وليد الحسين؛ إياد القيسي، الطبعة الأولى المدينة المنورة: دار الحكمة، ٢٠٠٨.

٣٥. الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، تح: د.محمد رضوان الداية؛ د.فايز الداية، الطبعة الأولى، دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٧.

٣٦. الجرجاني، عبد القاهر، **المقتصد في شرح الإيضاح**، تح: د.كاظم بحر المرجان، الطبعة الأولى، بغداد: دار الرشيد، ١٩٨٢.

٣٧. الجرجاني، علي بن محمد، **التعريفات**، تح: محمد باسل عيون السود، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٩.

٣٨. جرير، **ديوان جرير بن عطية الخطفي**، بشرح محمد بن حبيب، تح: د.نعمان طه، الطبعة الثالثة، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٦.

٣٩. الذهبي، محمد بن أحمد، **معرفة القراء الكبار على الطبقات والأعصار**، تح: بشار معروف ، شعيب الأرناؤوط صالح عباس، الطبعة الثانية، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٨.

٤٠. الرازي، فخر الدين، **مفاتيح الغيب**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفكر، ١٩٨١.

٤١. الزركشي، بدر الدين، **البرهان في علوم القرآن**، تح: د.يوسف المرعشلي؛ جمال الذهبي؛ إبراهيم الكردي الطبعة الأولى، بيروت: دار المعرفة، ١٩٩٠.

٤٢. الزمخشري، جار الله، **تفسير الكشاف عن حقائق التتريل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، اعتنى به وخرّج أحاديثه وعلّق عليه: خليل شيحا، الطبعة الثالثة، بيروت: دار المعرفة، ٢٠٠٩.

٤٣. زهير بن أبي سلمى، **ديوان زهير بن أبي سلمى بشرح الأعلم الشنتمري**، تح: د. فخر الدين قباوة، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٠.

٤٤. زهير بن أبي سلمى، **ديوان زهير بن أبي سلمى بشرح ثعلب**، تح: د. فخر الدين قباوة، الطبعة الثالثة، دمشق: مكتبة هارون الرشيد، ٢٠٠٨.

٤٥. السمين الحلبي، أحمد بن يوسف، **الدر المصون في علوم الكتاب المكنون**، تح: د.أحمد الخراط، الطبعة الأولى دمشق: دار القلم، ١٩٨٧.

٤٦. سيبويه، عمرو بن عثمان، **الكتاب**، تح:عبد السلام هارون، الطبعة الثالثة، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٨٨.

٤٧. السيرافي، أبو محمد يوسف، **شرح أبيات سيبويه**، تح:د.محمد هاشم، الطبعة الأولى، بيروت: دار الجيل،١٩٩٦.

٤٨. السيوطي، جلال الدين، **الإتقان في علوم القرآن**، تح: شعيب الأرنؤوط، اعتنى به: مصطفى مصطفى، الطبعة الأولى، بيروت: مؤسسة الرسالة، ٢٠٠٨.

٤٩. السيوطي، جلال الدين، **الاقتراح في أصول النحو**، ضبطه وعلّق عليه: عبد الحكيم عطيّة، راجعه: علاء الدين عطيّة، الطبعة الثانية، دمشق: دار البيروتي، ٢٠٠٦.

٥٠. عمر بن أبي ربيعة، **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، قدّم له ووضع هوامشه وفهارسه: د.فايز محمد، الطبعة الثانية بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٦.

٥١. عيد، محمد، **الاستشهاد والاحتجاج في اللغة رواية اللغة والاحتجاج بها في ضوء علم اللغة الحديث**، الطبعة الثالثة، القاهرة: عالم الكتب، ١٩٨٨.

٥٢. الفارسي، أبو علي الحسن بن أحمد، **التعليقة على كتاب سيبويه**، تح: د.عوض القوزي، الطبعة الأولى، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩١.

٥٣. الفارسي، أبو علي الحسن بن أحمد، **المسائل المشكلة (البغداديات)**، علّق عليه: د.يحيى مراد، الطبعة الأولى بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣.

٥٤. فاضل، محمد، **التضمين النحوي في القرآن الكريم**، الطبعة الأولى، المدينة المنورة: دار الزمان، ٢٠٠٥.

٥٥. الفراء، يحيى بن زياد، **معاني القرآن**، تح: محمد النجار؛أحمد نجاتي، الطبعة الثالثة، بيروت:عالم الكتب،١٩٨٣.

٥٦. الفراء، يحيى بن زياد، **المقصور والممدود**، تح:ماجد الذهبي، الطبعة الثانية، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٨٨.

٥٧. الفراهيدي، الخليل بن أحمد، **كتاب العين**، تح: د.مهدي مخزومي؛ د.إبراهيم السامرائي، الطبعة الأولى، بيروت: دار الهلال، د.ت.

٥٨. الفيّومي، أحمد بن محمد، **المصباح المنير في غريب الشرح الكبير**، تح: د.عبد العظيم الشناوي، الطبعة الثانية القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧.

٥٩. القمّي، الحسن بن محمد، **تفسير غرائب القرآن ورغائب الفرقان**، ضبطه وخرّج أحاديثه: زكريا عميرات

الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٦.

٦٠. الكرماني، أبو العلاء محمد بن أبي المحاسن، **مفاتيح الأغاني في القراءات والمعاني**، تح: عبد الكريم مدلج، الطبعة الأولى، بيروت: دار ابن حزم، ٢٠٠١.

٦١. الكفوي، أبو البقاء أيوب بن موسى، **الكليات(معجم في المصطلحات والفروق اللغوية)**، تح: د.عدنان درويش؛ محمد المصري، الطبعة الثانية، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٨.

٦٢. مسكين الدّارِمي، **ديوان شعر مسكين الدارمي**، تح:كارين صادر، الطبعة الأولى، بيروت: دار صادر، ٢٠٠٠.

٦٣. مطلوب، أحمد، **معجم المصطلحات البلاغية**، الطبعة الأولى، بغداد: مطبعة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٣.

٦٤. مفتي، خديجة، **الحمل على النقيض في الاستعمال العربي**، مجلة جامعة أم القرى بمكة المكرمة، العدد٣٠، ٢٠٠٤ ص ٣٣٣ – ٣٩٤.

٦٥. مكرم، عبد العال،**أثر القراءات القرآنية في الدراسات النحويّة**، الطبعة الأولى، الكويت:مؤسسة الصباح، ١٩٧٨.

٦٦. المناوي، محمد عبد الرؤوف، **التوقيف على مهمات التعاريف**، تح: د.عبد الحميد حمدان، الطبعة الأولى القاهرة: عالم الكتب، ١٩٩٠.

٦٧. منبطة، ساسي، **العطف على المعنى أو على التوهّم**، مجلة جامعة الزاوية بليبيا، العدد الثامن، ٢٠٠٦،ص١٥–٣٤.

٦٨. النحاس، أبو جعفر أحمد بن محمد، **إعراب القرآن**، تح: د. زهير زاهد، الطبعة الثانية، القاهرة: عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية، ١٩٨٥.

دور ظاهرة التكرار في تشكيل صورة الحرب في الشعر الفارسي والعربي في الربع الأخير من القرن العشرين

هاشم محمد هاشم[١] ومريم جلائي[٢]

ملخّص

يُعدّ التكرار من أهم الظواهر التي تتجلى في النصوص الشعرية وتحديداً الخاصة بالحرب؛ والتي تخلق داخل النص الشعري أبعاداً متعددة أهمها البعد الجمالي و البعد النفسي. وعليه، قمنا في الدراسة الحالية بدراسة مقارنة لتوظيف التكرار في نماذج من القصائد العربية والفارسية في الربع الأخير من القرن العشرين ودور هذه الظاهرة في تشكيل صورة الحرب. ويهدف البحث إلى الإجابة على السؤال الآتي: ما الدور الذي تلعبه تقنية التكرار في تشكيل صورة الحرب في الأشعار الفارسية والعربية؟

واتبعنا في هذه الدراسة التقسيم الدلالي الذي اقترحته الشاعرة "نازك الملائكة" في عرضها لأقسام التكرار من الناحية الدلالية، والجمالية، ويعتمد هذا التقسيم على ثلاثة أقسام؛ هي التكرار البياني، وتكرار التقسيم، والتكرار اللاشعوري.

وتبين من الدراسة أن استخدام شعراء الفارسية والعربية تقنية التكرار تجلى في جميع أنماط التكرار (التكرار البياني، وتكرار التقسيم، والتكرار اللاشعوري) و لم يستخدم التكرار من قبل الشعراء على أنه زخرفة فحسب؛ بل استُخدم على أنه عنصر أساسي من عناصر القصيدة، وتجلى التكرار البياني والتكرار اللاشعوري في النصوص الفارسية أكثر من النصوص العربية إلا أن شعراء العربية كانوا أكثر اقتداراً ومرونةً واستغلالاً لكل سمات تكرار التقسيم من شعراء الفارسية الذين اقتصر توظيفهم في أغلب القصائد على جعل بنية التكرار بداية للمقاطع ونقطة انطلاق لها. كما تبين لنا أن أغلب مواضع التكرار البياني وتكرار التقسيم جاءت داخل النصوص الشعرية سواء الفارسية أو العربية معتمدة على التوزيع الرأسي، وهذه الطريقة ساعدت في بروز التكرار بشكل أوضح.

كلمات مفتاحية: التكرار، صورة الحرب، الشعر العربي الحديث، الشعر الفارسي الحديث.

---

[١]- حاصل على الدكتوراه في الأدب الفارسي المقارن، جامعة أسيوط، جمهورية مصر العربية. (الكاتب المسؤول)

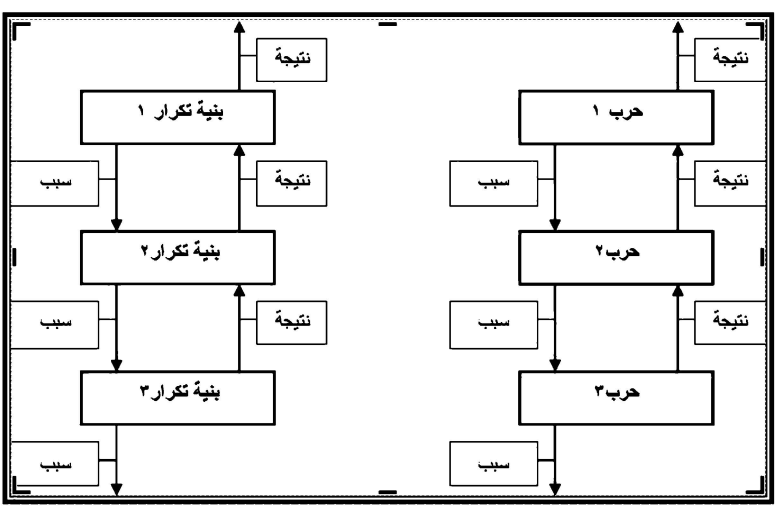
[٢]- أستاذة مساعدة في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة كاشان، إيران. maryamjalaei@gmail.com

تاريخ الوصول: ۱۳۹۳/۰۵/۲۲هـ.ش= ۲۰۱۴/۰۸/۱۳م تاريخ القبول: ۱۳۹۴/۰۳/۲۱ هـ.ش= ۲۰۱۵/۰۶/۱۱م

مقدمة

تعد تقنية التكرار من أهم تقنيات القصيدة الشعرية المعاصرة، فلم يقتصر دوره على وظيفته القديمة التقليدية المتمثلة في التأكيد والترغيب و التحذير والاختصار، بل أنه تخطى هذه الوظيفة إلى أن صار التكرار في حد ذاته تقنية فنية يعتمد عليها الشعراء في تشكيل نصوصهم الشعرية، وساهمت هذه التقنية الجديدة في إثراء النص الشعري خاصة بعد امتزاجها بالتقنيات الفنية الأخرى التي برزت مع تطور القصيدة الحديثة مما أعطى القصيدة الحديثة أبعاداً جمالية وفنية لم تظهر في القصيدة التقليدية.

وعلى الرغم من تعدد الدراسات الأدبية التي تناولت تقنية التكرار سواء في الشعر الفارسي أو الشعر العربي إلا أننا لم نجد ـــ على حد علمنا ـــ أي دراسة مقارنة تناولت التكرار بين الشعر الفارسي والعربي، وعليه وجدنا من المناسب تناول ظاهرة التكرار بين الشعر الفارسي والعربي، ومن خلال مطالعتنا للشعر الفارسي والعربي الحديث وجدنا أن تقنية التكرار تمثل ظاهرة متجلية في شعر الحرب عند شعراء إيران والعرب، ويرجع الباحثان سبب تجلي ظاهرة التكرار في شعر الحرب إلى أن ظاهرة التكرار تعد من أهم الظواهر المرتبطة بالحرب سواء بطريقة شعورية أو لاشعورية؛ فالحرب في حد ذاتها ظاهرة اجتماعية متكررة في تاريخ الإنسانية، فلو افترضنا أن كل حرب تحدث في تاريخ البشرية عبارة عن بنية لها سماتها ودلالاتها الخاصة، وهي التي تدفع من خلال نتائجها، سواء كانت نتائج إيجابية أو سلبية بتطور تاريخ أمة أو شعب من الشعوب، تكون هذه الحرب أيضاً صورة استمرارية، وبداية لحدوث حرب جديدة، فالحرب جزء من تاريخ البشرية عامة، وحدوثها في هذا الموضع، وفي هذا التوقيت، كنتيجة وسبب ذلك يعود إلى تطورات تاريخية واجتماعية معينة،كما في الشكل البياني التالي:



والسؤال الذي يطرح نفسه الآن ما الذي دفع شعراء الفارسية والعربية على حد سواء إلى توظيف تقنية التكرار في شعرهم الخاص بالحرب بشكل يمثل ظاهرة في حد ذاتها؟ يمكن أن نجيب على هذا السؤال في النقاط التالية؛

-تعد تقنية التكرار من أقدم الأساليب الحماسيةالتي كانت تستخدم لإثارة الجنود وحماستهم،حيث أن واقع تكرار اللفظة أو الجملة في نفس الجندي يكون له أثر كبير في تشجيعه وإثارة حماسته، ومن ثم استعان الشعراء المعاصرون بهذه التقنية في شعر الحرب لتكون أسلوباً من أساليب حماسة الجنود.

ــ من المتعارف عليه أن للتكرار دلالة نفسية تقع في نفس المتلقي، وترتبط الحرب بشكل أساسي بالحالة النفسية سواء كانت للجنود أو للمجتمع بشكل عام، وعليه استغل الشعراء هذه السمة النفسية للتكرار في تشكيل صورة الحرب، ونلحظ أن هذا الأسلوب وظف في النصوص التي تصف أهوال الحرب وشدة دمارها.

ــ أتاح التكرار و أنماطه الجديدة مساحة لا بأس بها للشعراء للخروج عن الإطار الثابت للغة ولشكل القصيدة، بحيث أصبح الشاعر، بواسطة أنماط التكرار، يشكل قصيدته كما يشاء، وهذا أعطى للشاعر قدرة لإبراز قضية الحرب عن طريق التشكيل البصري للقصيدة.

أما عن النماذج الشعرية التي وقع اختيارنا عليها فهي مجموعة نصوص لأهم الشعراء الإيرانيين والعرب الذين نظموا أشعارهم في شعر الحرب وجاء الاختيار لهؤلاء الشعراء لأنهم الأكثر استخداماً لتقنية التكرار في أشعارهم الخاصة بالحرب، أما النصوص المختارة فتم اختيارها؛ لأنها النصوص التي تعكس مدى استخدام الشعراء لتقنية الحرب.

وعلى الرغم من تعدد الرؤى التي تناولت ظاهرة التكرار وأنماطه ما بين البلاغة (علم البديع) وعلم اللغة (النحو والصرف/العروض/علم النص) والدراسات الأدبية، مما نتج عنه تنوع وتداخل في تعريف التكرار وتحديد وظيفته وأنماطه، والدراسة لا تهتم هنا بتتبع التطور التاريخي لتعريف التكرار ووظيفته وأنماطه أو إظهار آراء علماء البلاغة واللغة والنقاد لتعريف التكرار، ولكن البحثُ سوف يعتمد على رؤية الشاعرة الناقدة "نازك الملائكة" منطلقاً للكشف عن جماليات التشكيل في الشعر الفارسي والعربي بواسطة التكرار وبنيتها. ويرجع سبب اعتماده على رؤية الشاعرة والناقدة "نازك الملائكة" للتكرار وجعلها منطلقاً للدراسة أن رؤية التكرار لدى "نازك الملائكة" نابعة من شاعرة مدركة لأسس الشعر، كما أنها أسهمت بشكل كبير في تطوّر الشعر العربي المعاصر، أضف إلى ذلك رؤيتها النقدية لقضايا

الشعر بصفة عامة، والتي تدل على اتساع أفقها وإدراكها الجيد لقضايا الشعر العربي وتاريخه وتتلخص رؤية الشاعرة والناقدة "نازك الملائكة" للتكرار في قاعدتين:

١ـ القاعدة الأولى وهي قاعدة نفسية "الهندسة العاطفية"، وتتلخص في أن التكرار عبارة عن إلحاح على جهة مهمة في العبارة، يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها١، وهذا التعريف يحيلنا إلى البحث عن الدلالة النفسية والعاطفية للمفردات المكررة في النص التي حازت على هذا القدر من العناية؛ لأنها تصبح مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر٢.

٢ـ القاعدة الثانية وهي قاعدة قانون التوازن "الهندسة اللفظية". فـ"نازك الملائكة" ترى أن التكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة، ومنها قانون التوازن، ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في كل الحالات، الخلاصة أن يأتي التكرار في العبارة في موضع لا يثقلها، ولا يميل بوزنها إلى جهة أخرى٣.

خلفية البحث

لا يبدأ باحث من فراغ، فلابدّ له من مراجعة البحوث التي سبقت بحثه وتناولتها والاستفادة من نتائجها ليتقدّمَ خطوةً إلى الأمام في المجال المراد البحث فيه. وأما البحث الحالي فسبقته دراسات وبحوث علمية من أهمها باللغة العربية ما يأتي:

ظاهرة التكرار في ديوان "لأجلك غزة"، لـ "ماجد محمد النعامي" نشرت في مجلة "الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية" سنة ٢٠١٢ م. هدف هذا البحث إلى الكشف عن ظاهرة التكرار في ديوان "لأجلك غزة"، كما حاولت التعرف على طبيعة هذه الظاهرة، وكيفية بنائها وصياغتها، وإلى أي مدى استطاع الشعراء أن يوفقوا في بنائها؛ ووصل إلى أن التكرار له أهمية ملحوظة في الكشف عن رؤى الشاعر وأفكاره وأحاسيسه وأن هذه التقنية جاءت بشكلية الأفقي والرأسي والشاعر جعلها أداة جمالية تخدم الموضوع الشعري.

ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبية) للباحث "زهير أحمد المنصور" نشرت في مجلة جامعة أم القرى سنة ١٤٢١هـ ق. وتبين من البحث أن التكرار عند الشابي كان

١ـ نازك الملائكة: **دلالة التكرار في الشعر، الآداب**، ص٤.

٢ ـ عز الدين علي السيد: **التكرير بين المثير والتأثير**، ص٢٨٠.

٣ ـ نازك الملائكة: **دلالة التكرار في الشعر**، ص٤-٥.

يخضع لرؤية الشاعر النفسية التي كانت تلح على بعض المرتكزات الحياتية لتغييرها أو استبدالها ومما يلاحظ أيضاً أن التكرار جاء عند الشابي بشكل أفقي أو رأسي أخضعها لإيقاعات وإيحاءات موسيقية تعكس ملامح رؤيته النفسية والفلسفية التي تكشف عن موقفه الحقيقي من الحياة والكون والطبيعة من خلال سياقات وبناءات أسلوبية متنوعة على مستوى الكلمة أو الجملة.

التكرار وتداخل دلالاته الفنية في القصيدة الحرة عند السياب، لـــ "حامد صدقي" و"صفر بيانلو" تم نشره في مجلة "اللغة العربية وآدابها" سنة ٢٠١١م. ومن أهم ما وصل إليه البحث أن الشاعر تمكن من استغلال التكرار لإثراء المعنى والمضمون وكذلك إيصال المعنى المطلوب، كما أن *السياب* استطاع عن طريق التكرار المزج بين الدلالات المختلفة سواء كانت دلالات بيانية أو شعورية أو إيقاعية او تصويرية وعلى الرغم من ذلك لم يقع *السياب* في فخ الثرثرة اللفظية أو الزخرفة الفنية المبالغ فيها؛ بل أصبحت قصيدته تحمل دلالات متنوعة بفضل التوظيف الجيد للتكرار.

أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" لمحمود درويش (مقاربة أسلوبية) للباحث "عبدالقادالتر علي رزوقي" وهي رسالة ماجستير نوقشت سنة ٢٠١٢ م. ومن أهم ما وصل إليه البحث أن التكرار شكل بأساليبه وأنماطه في هذه القصيدة مرتكزاً بنائياً يلجأ إليه الشاعر لأغراض فنية ودلالية وأغراض أخرى سببها الحاجة النفسية، وإن أغلب أشكال التكرار في القصيدة المدروسة تحمل دلالة وحضور ليس مصادفة، بل مقصوداً، يراد من وراءه تحقيق أهداف نصية لغوية وإيقاعية.

وأما في اللغة الفارسية فمن أهم البحوث العلمية في هذا المجال يمكننا ذكر ما يلي:

تكرار ارزش صوتی و بلاغی آن، للباحثة "ژاله متحدين" نشرت في مجلة "زبان و ادبيات" سنة ١٣٥٤ ه. ش.

في هذا البحث تستعرض الباحثة ظاهرة التكرار وقيمتها والبعد الجمالي لها بشكل عام، كما أن الباحثة استعرضت في بحثها التكرار في كتب البلاغة و الإشارة إلى الكلمات المرادفة له.

تكرار بلاغی، اهميت و لزوم بازنـــگری، للباحث "جهاندوست سبز علیـــپور" نشر في مجلة "دانشكده ادبيات و علوم انسانى دانشگاه تبريز" سنة ١٣٨٨هـــ. من أهم النتائج التي توصل إليها الباحث في هذا البحث أن التكرار أصبح من الأدوات الجمالية في النص الشعري كما أنه يجب الاهتمام بالتكرار في النص الشعري؛ لأنه أصبح من أساسيات النص التي لا غنى عنه مثل الوزن.

وما ذكرنا من بحوث، مجرد دراسات قد توقفت في حيّز لغة واحدة (العربية أو الفارسية) و لم تخرج إلى فضاء الدراسات المقارنة، إذن، يتبيّن غياب دراسة مقارنة بين الشعر العربي والفارسي في توظيف تقنية التكرار في التشكيل وهذا هو ما قامت به الدراسة الحالية بغية ملء الفراغ في هذا الصعيد.

معطيات البحث

لقد اتبعنا في هذه الدراسة التقسيم الدلالي الذي اقترحته الشاعرة *نازك الملائكة* في عرضها لأقسام التكرار من الناحية الدلالية، والجمالية، والذي يغني بها المعنى ويمنح امتداداً من الظلال والألوان والإيحاءات، ويعتمد هذا التقسيم على ثلاثة أقسام: هي التكرار البياني، وتكرار التقسيم، والتكرار اللاشعوري[١]، ونرى أن هذا التقسيم هو الأقرب لرؤية الدراسة وطبيعة منهجها وفي نفس الوقت يضم هذا التقسيم بداخله التقسيم المعروف عن أنماط التكرار (الحرف، والكلمة، والعبارة، والبيت الشعري) كما أن هذا التقسيم للدراسة يتيح الكشف عن البعد التركيبي، والدلالي، والجمالي للتكرار لتشكيل صورة الحرب.

إذن، سنقوم بتناول ظاهرة التكرار في تشكيل صورة الحرب في الشعر العربي والفارسي فيما يلي في إطار هذا التقسيم؛

التكرار البياني

يُعدُّ التكرار البياني أبسط أنواع التكرار، وهو الأصل في كل تكرار تقريباً، والقاعدة العامة في هذا النوع هي التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة[٢]، ومن الملاحظ أن هذا النوع من التكرار استعمل في شعر الحرب قديماً، سواء في الشعر الفارسي أو العربي، فلقد اعتاد الشعراء فىي نظمهم لقصائد الحرب على تكرار بعض الألفاظ أو التعبيرات في أشعارهم، وكذلك كرر البعض منهم أنصاف أبيات أكثـــر من مرة في القصيدة الواحدة[٣].

ويُعدُّ هذا النوع من التكرار هو أكثر الأنواع حضوراً في القصائد الخاصة بصورة الحرب في الشعر الفارسي؛ وهذا لأن أغلب الشعراء وظفوا التكرار في نصوصهم بغرض التأكيد على الكلمة المكـــررة

[١]ـــ عز الدبن علي السيد: **التكرير بين المثير والتأثير**، ص٢٨١.

[٢]ـــ نازك الملائكة، **دلالة التكرار في الشعر**، ص٨٩.

[٣]ـــ علي الجندي، **شعر الحرب في العصر الجاهلي**، صص٤٢٠-٤٢١.

وإشعال الحماسة بهذه الكلمات المكررة، وتجلّى ذلك في القصائد الخاصة بالحماسة والبطولة، ومن النماذج على ذلك ما جاء في "مزدوج" بعنوان "**شهر من**" وتعني "**مدينتي**" للشاعر "**نصرالله مرداني**"[١]

شهر من شهر مجروح و خسته	مدينتي جريحة ومتعبة
شهر آيينه هاى شكسته	مدينة المرايا المحطمة
شهر من شهر باران و پاكى	مدينتي مدينة المطر والطهارة
كوچه در كوچه بن بست و خاكى	مدينة طرقها متداخلة ومتربة
شهر من شهر ديروز ساسان	مدينتي مدينة ساسان الماضية
شهر بيدار دشمن هراسان	مدينة مقاومة تخيف أعداءها
"تنـگ چوگان" آكنده از رنج	"تنـگ چوگان" مليئة بالألم
باغهايش پر از عطر نارنج	حدائقها تفوح بعبق النارنج
شهر من شهر سرخ شقايق	مدينتي مدينة الشقائق الحمراء
شهر سر سبز گلهاى عاشق	مدينة الورود العاشقة الناضرة
شهر من شهر گلروى نرگس[٢]	مدينتي مدينة وجه زهرة النرجس

جاء التكرار في النص السابق معتمداً على بنية التكرار المتمثلة في ذكر "**شهر من شهر...**" وتعني "**مدينتي مدينة...**" ثم يذكر في السطر التالي كلمة "**شهر...**" وتعني "**مدينة....**"، وكان لموقع التكرار في بداية كل سطر شعري أهمية كبيرة في بث الحماسة، وجذب انتباه المتلقي، فذكر البنية التكرارية على هذا الشكل ساعدت على جذب المتلقي، كما أنها ساعدت الشاعر في استغلاله لأقصى مدى لتفريغ جميع أفكاره في هذا الشكل محولاً من خلاله إبراز أهم ملامح المدينة وسماتها بصيغة حماسية، بالإضافة إلي أن موقع التكرار داخل القصيدة بهذا الشكل يعطي بعد جمالي للقراءة البصرية للنص.

والجدير بالذكر هنا أن هذا النوع من التكرار كثر في قالب الرباعي؛ لأن هذا القالب يحتاج إلى التكثيف في الصورة، وقصد فى الكلمات مما يضطر الشاعر إلى استخدام نفس الكلمة مرة أخرى في الرباعية، ومن النماذج على ذلك رباعية للشاعر "**محمود عباد**" فيقول:

آنروز شتاب بود وتابوت شهيد	كان ذلك اليوم سريعاً وتابوت الشهيد
دل در تب وتاب بود وتابوت شهيد	كان القلب مشوَشاً مضطرباً وتابوت الشهيد

[١]ــ شاعر إيراني معاصر، ولد في كازرون التابعة لمحافظة فارس عام ١٣٢٦هـ ش، وتوفي عام ١٣٨٢هـ ش، ولقد تخلص في شعره باسم ناصر، من أهم مجموعاته الشعرية مجموعة "قيام نور" وتعني "قيام النور" ومجموعة "خوننامه خاک" وتعني "رسالة الأرض الدموية" راجع سيد محمد باقر برقعي، سخنوران نامى معاصر ايران، جلد ششم، صص٣٥٨٣-٣٥٨٤.

[٢]ــ نصر الله مردانى، **گزيده ادبيات معاصر** (مجموعه شعر نصر الله مردانى)، صص٨٢-٨٤.

تا خط افق در امتدادی خونرنــگ گل بود وگــلاب بود وتابوت شهید[1]	حتى خط الأفق كان في امتداد أحمر كحمرة الدم وردة كانت وكان ماء الورد وتابوت الشهيد

لقدكرر الشاعر في رباعيته التركيب الإضافي" **تابوت شهيد**" ثلاث مرات، وجـاءت بنيـة التكرار في الرباعية في نهاية كل مصراع باستثناء المصراع الثالث، بحيث يؤدي موقع البنية التكرارية في النص غرضَين، الأول غرض فني، وهو الحفاظ على القافية والروي في المصاريع الثلاثة للرباعي؛ حيـث إن هذا الرباعي يعد رباعياً ناقصاً، كما أن موقع بنية التكرار كنهاية في كل سطر شعري يتناسب مع سياق الرباعية، حيث أراد الشاعر من موقع بنية التكرار أن تكون الشهادة هي النتيجة الحتمية للحرب، فمثلاً في السطر الأول يقول الشاعر " **كان ذلك اليوم سريعاً**" وهذا نهايـة "**تـابوت الشـهيد**" وفي السطر الثاني يقول " **كان القلب مشوشاً مضطرباً**" وفي نهاية السطر يقول " **تابوت الشهيد**" وكـأن "**تابوت الشهيد**" والفوز بالشهادة أصبح هو نهاية هذه السرعة وهذا الاضطراب وهذا ما تجلى بوضوح في السطر الأخير " **وردة كانت وكان ماء الورد وتابوت الشهيد**".

وبرزت تقنية تكرار الكلمات الخاصة بالحرب في النصوص الخاصة بطلب الشهادة والموت في سبيل الوطن، حيث زخرت النصوص الفارسية بهذا الغرض، ومنها رباعية للشاعر "**ايرج قنبري**"حيث يقول:

از دار فنا بسوی جنت رفتند قومی که ره سرخ حقیقت رفتند گلگونه کفن شد در سنــگر عشق آنانکه ز خاکدان ذلت رفتند[2]	رحلوا من دار الفناء باتجاه الجنة الذين مضوا في طريق الحقيقة الحمراء لقد خضب أكفافهم بالدم في خندق العشق الذين غادروا عالم الذلة والمهانة

يتجلى غرض طلب الشهادة في الرباعية السابقة والرغبة في الرحيل عن هذه الدنيا الفانيـة وعن عا لم الذل إلى الجنة وذلك عن طريق الحقيقة الحمراء المقصود بها الشهادة، فلقد استخدم الشـاعر "**ايرج قنبري**" في دعوته للشهادة الفعل "**رفتن**" ويعني "**أن يذهب**" وهذا الاختيار للفعل يـدلّ علـى الطواعية والرغبة في الذهاب، ولقد كرر الشاعر استخدام الفعل في الرباعية لتأكيـد غرضـه، وجـاء الشاعر بالفعل في زمن الماضي لزيادة التأكيد على حدوث الفعل، وكذلك جاء الفعل بصـيغة الجمـع ليدل على كثرة عدد الراغبين في الشهادة.

ولقد استعان شعراء العربية بالتكرار البياني في تشكيل صورة الحرب، وكان تكرار الكلمة من أكثر أنواع التكرار البياني استخداماً في القصائد العربية، فلقد اعتمد الشعراء العرب على تكرار الكلمـات

[1]ـــ محمدرضا عبدالملكيان، **رباعي امروز**، ص١٠٨

[2]ـــ ايرج قنبرى، "**رباعيات**"، مجله قاموس، ص٢٨.

الخاصة بالحرب، والتي تبرز معاناة الحرب وقسوتها، فيقول الشاعر"**سعدي يوسف**" في قصيدة "**ذكرى المدينة**":

الجنود يغنون / جاءوا، هنا، بقطار الضواحي / وأقاموا معسكرهم، في دقائق... / أما قطار الضواحي / فهو ينقلنا منذ شهر وشهر وشهر /بعيداً / وفي عربات الخراف / إلى ماوراء الضواحي[١]

اعتمد الشاعر" **سعدي يوسف**" في النص السابق على تكرار عدد من البنى التكرارية أولها " **قطار الضواحى**" حيث وردت في النص مرتَين، وهو تصوير للمعاناة الواقعة على المجتمع جراء الحرب بحيث تخصص كل خدمات المجتمع للحرب، ومنها قطار الضواحي الذي يحمل الجنود إلى الجبهة التي عبر عنها الشاعر بلفظة "**هنا**" من ناحية أخرى يدل التكرار على معاناة الجنود في هذا القطار الذي يصبحون بداخله مثل الخراف في عرباته، أما بنية التكرار الثانية في النص فهي تكرار كلمة " **شهر**" ثلاث مرات على التوالي، وتكرار الكلمة بهذه الصورة يدل على طول الحرب من الناحية الزمانية، وكذلك يدل على بعد مكان الحرب ــ من الناحية المكانية ــ عن المدينة وضواحيها، وجاءت كلمة "**بعيداً**" للتأكيد على هذا القصد.

وتعد ظاهرة التكرار من أهم الظواهر التي تجلت في إنتاج الشاعر"**عدنان الصائغ**" بصفة عامة وفي شعر الحرب بصفة خاصة، ويعد التكرار البياني من أهم أنماط التكرار في إنتاجه، فيقول في قصيدة "**في حديقة الجندي المجهول**":

الجندي، الذي نسى أن يحلق ذقنهُ / ذلكَ الصباح / فعاقبه العريف / الجندي القتيل، الذي نسوه في غبار الميدان / الجندي الحالم، بلحيتهِ الكثة / التي أخذت تنمو / شيئاً، فشيئاً / حتى أصبحتْ بعد عشرِ سنوات / غابة متشابكةَ الأغصان / تصدح فيها البلابل / ويلهو في أراجيحها الصبيان / ويتعانقُ تحت أفيائها العشاق /... / الجندي... / الذي غدا متنزهاً للمدينة / ماذا لو كان قد حلق ذقنهُ، ذلك الصباح[٢].

كرر الشاعر "**عدنان الصائغ**" كلمة "**الجندي**" في النص السابق أربع مرات، وهذا التكرار يشير إلي المعاناة وقسوة الحرب الواقعة على عاتق الجندي، وكذلك ساعد هذا التكرار علي توالي الصور الواصفة لحال الجندي، حيث كانت كلمة الجندي في كل تكرار عبارة عن وصف لتطور حالة الجندي.

---

[١]ــ سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية الكاملة (جنة المنسيات)**، ص١٦٥.

[٢]- عدنان الصائغ: **ديوان تحت سماء غريبة**، انظر موقع الشاعر عدنان الصائغ:www.adnanalsayegh.com

ومن ناحية أخري تتجلى في النص معاناة الجندي في أمرَين، الأول وهو المعاناة التي يعيشـــها الجندي أثناء الحرب من إطاعة الأوامر، وتنفيذ المهام، والتكيف مع الحرب وظروفها، وفي هذا الجـــزء كرر الشاعر كلمة الجندي أربع مرات في الجزء الخاص بإبراز معاناة الجندي في الحرب، وهذا يحيلنا إلى الأمر الثاني، وهو إظهار الحالة التي ينتهي إليها الجندي بعد الحرب، بأن ينصب له تمثال ـــ نصـــب تذكاري ـــ مادي لا روح فيه ولا يعامل بتقدير،وذلك في قول الشاعر " **الجندي/ الذي غدا متنزهـــاً للمدينة**"، لهذا يعود الشاعر في نهاية قصيدته إلى ما ابتدأ به من وجوب إطاعة أوامر العريف لأن النهاية ـــ من وجهة نظر الشاعرـــ لا تستحق الجدال وعدم سماع الأوامر.

ومما سبق نلحظ أن التكرار البياني يعد من أكثر أنواع التكرار توظيفاً عند شـــعراء الفارســـية والعربية في أشعارهم الخاصة بالحرب، وإن كان شعراء الفارسية أكثر توظيفاً لهذا النوع من التكـــرار، وزادت مساحة توظيفه بشكل واضح في الرباعيات الخاصة بالحرب وهذا يرجع لبساطة التكرار البياني و لقدرة قالب الرباعي على استيعاب مثل هذا النوع من التكرار، كما أن هذا النوع من التكرار ارتبط غالباً في شعر الحرب الفارسي بإظهار الحماسة والبطولة والشهادة وذلك كما هو واضح في النمـــاذج السابقة، أما عند شعراء العربية فقد ارتبط هذا النوع من التكرار في أغلب الأحيان بوصـــف الحـــرب وأهوالها ثم في وصف البطولة. وغالباً هذا النوع من التكرار لا يؤثر بشكل كبير على البنية التركيبيـــة للجملة داخل النصوص سواء الفارسية أو العربية؛ لأنه يعتمد فقط على تكرار الكلمة والتأكيد عليهـــا دون الاهتمام بإحداث تغيرات جوهرية في البنية التركيبية للجملة داخل النص، كما أن بنية التكـــرار ذاتها لا يكون فيها أي تغير في بنيته لأنه في الأساس يتكون من كلمة أو كلمتين فقط وهذا واضـــح في النماذج السابقة.

تكرار التقسيم

عرّفت الشاعرة "نازك الملائكة" هذا النوع من التكرار بأنه تكرار كلمة، أو عبارة في ختـــام كـــل مقطوعة من القصيدة، والغرض الأساسي من هذا التكرار أن يقوم بغرض النقطة في ختـــام المقطوعـــة ويوحّد القصيدة، وينبغي أن تكون العبارة المكررة من قوة التعبير، وجماله، ومن الرسوخ والارتباط بما حولها، ويمكن أن يحدث تغير طفيف في بنية التكرار لهذا النمط وهذا لكسر الرتابة التي يصـــنعها هـــذا التكرار[١].

[١]ـــ نازك الملائكة، **دلالة التكرار في الشعر**، ص٩٠.

وربما تأتي بنية التكرار في هذا النوع من التكرار في بداية المقطع وليس في ختامه، بحيث تكون كل بنية تكراراً في القصيدة تحمل انطلاقة جديدة في القصيدة، وهذا التكنيك الفني في توظيف التكرار هو الذي حاز على قدر عال من اهتمام شعراء الفارسية، بحيث برز هذا التكنيك بشكل كبير في القصائد الفارسية الخاصة بالحرب، فعلى سبيل المثال يقول الشاعر "**تاج الدين وزيران**" في قصيدته " **شهر ما شهر اهواز**" التالي:

شهر ما، **شهر سكوت،** **شهر خلوت،** **شهر وحشت،** **شهر ما** **شهر هراس** **شهر روزهاى هراس** **شهر شب‌هاى پريشانى ما** **شهر ما،** **شهر تولدهاى مرگ،** **شهر شهادت‌هاى كور،** **شهر حيات‌هاى سست،** **شهر ما** **شهر گلوله** **شهر توپ** **شهر بمب** **شهر موشك‌ها وويران شهر** **شهر ما،** **شهر فريادها و خون،** **شهر بيدار عدو،** **شهر بارش يكصد گلوله** **روى صدها خانه خالى شهر**	**مدينتنا،** **مدينة الصمت،** **مدينة الخلوة،** **مدينة الخوف والذعر،** **مدينتنا** **مدينة الخوف** **مدينة الأيام الموحشة** **مدينة ليالينا المضطربة** **مدينتنا،** **مدينة مواليد الموت،** **مدينة التضحيات العمياء** **والحياة الواهنة** **مدينتنا** **مدينة الرصاص** **والمدفعية** **مدينة القنبلة** **مدينة الصواريخ ومدينة الدمار** **مدينتنا،** **مدينة الصرخة والدم،** **مدينةالعدو اليقظة،** **مدينة سقوط مائة طلقة**

روي دهها قلب پر طپش، شهر ما، شهر سكوت وانتظار، شهر هراس، شهر سقوط شادى و شادمانگى، شهر وحشت، شهر جنگ، شهر اهواز[1].	على مئات المنازل الخالية من المدينة على عشرات القلوب النابضة مدينتنا، مدينة السكوت والانتظار، مدينة الخوف، مدينة موت الأفراح وذبح السرور مدينة الوحشة، مدينة الحرب، أنها مدينة الأهواز

حوى النص السابق نمطين من أنماط التكرار؛ النمط الأول وهو التكرار البياني المتمثل في تكرار لفظة "**شهر**" وتعني "**المدينة**" وتتلخص دلالة النمطين في إبراز الحماسة، والبطولة، وقوة المدينة في صد العدو ومقاومته، وذلك بإضافة بعض المفردات لكلمة المدينة مثل(**الصرخة والدم ومقاومة العدو والطلقة والمدفعية والقنبلة والصواريخ والحرب**)، والدلالة الثانية هي إبراز حالة الحزن، وفجاعة الحرب، وكيف أثرت على المدينة وذلك بإضافة بعض المفردات لكلمة المدينة مثل (**السكوت والخلوة والخوف والوحشة والليالي الخائفة والدمار والمنازل الخالية والانتظار**)، والنمط الثاني وهو تكرار التقسيم المتمثل في التركيب الإضافي "**شهر ما**" وتعني "**مدينتنا**"، كان تكرار التقسيم في النص السابق هو نقطة الانطلاق التي ينطلق منها الشاعر في وصف مدينته وكان أيضا أداة وصل للمقاطع الشعرية التي كانت منتظمة في تسلسلها الدرامي لوصف المدينة من حالة (**الصمت ثم الخوف ثم الاضطراب ثم التضحية ثم الحرب والمقاومة**).

ومن السمات الأخرى التي يتصف بها هذا النوع من التكرار أن بنية التكرار تتكرر في بداية القصيدة وعلى طولها وفي نهايتها، بحيث تأخذ القصيدة بفعل هذه البنية التكرارية مظهر الدائرة التي تنغلق على نفسها، وتنتهي إلى بدايتها[2]، ومن النماذج على ذلك تكرار الشاعر "**محمدرضا عبدالملكيان**" في قصيدة "**فتح خرمشهر**" للجملة الشعرية "**در ساعت چهار بعد از ظهر** " وتعني "**في الرابعة مساء**" في بداية القصيدة وكذلك كررها مرتين في القصيدة، ثم ختم القصيدة بنفس الجملة

١ــ تاج الدين وزيران، "**شهر ما شهر اهواز**"، ص٦٨.

٢ــ السيد إبراهيم محمد، **قراءات جديدة في أدبنا المعاصر**، ص٢٢٦.

الشعرية فكانت بداية القصيدة هي نفسها نهايتها مع وجود بعض التعديلات التي أدخلها الشاعر على بنية التكرار، فلقد بدأ الشاعر قصيدته قائلاً:

مـــژدهٔ فتح خرمشهر	**بشارة فتح خرمشهر**
در ساعت چهار بعد از ظهر	**في الرابعة مساء**
در خيابان آزادی[1]	**في شارع الحرية**

وجاء في وسط القصيدة نفس البنية؛

در ساعت چهار بعد از ظهر	**في الرابعة مساء**
در خيابان آزادي	**في شارع الحرية**
خدايا خدايا	**يارب يارب**
من چقدر كوچك هستم	**كم أنا صغيراً!**
وقتی گرمای جبهه های جنوب را نـــچشيده ام	**عندما لا أذوق لهيب جبهات الجنوب**
من چقدر كوچك هستم	**كم أنا صغيراً!**
وقتی ســـنگرهای خون وخمپاره را نجنـــگيده‌ام	**عندما لا أحارب خنادق الدم والمدفع**

وفي نهاية القصيدة كرر الشاعر نفس بنية التكرار قائلاً:

ديـــگر هيچ چيزی را نمی بينم	**لم أعد أرى شيئاً**
جز چراغ سبز گنبد مسجد	**إلا المصباح الأخضر لقبة المسجد**
كه جهان را به روشنايي دعوت می كند	**الذي يدعو العالم إلى الضياء**
ودستانی سبز را	**وأيدٍ خضراء**
كه مرا از ساعت چهار بعد از ظهر	**دفعتني منذ الرابعة مساء**
به ســـپيدهٔ فتح خرمشهر	**إلى فجر فتح خرمشهر**
پرتاب می كند	

يصور الشاعر في نصه عدداً من المشاهد التي يرويها في لحظة معينة وهي **"الساعة الرابعة مساء"** وهي تمثل بنية التكرار التي وظفها الشاعر في نصه، حيث استعان الشاعر ببنية التكرار في نصه وجعلها جزءاً من تقنية المونتاج السينمائي، والمونتاج عبارة عن عملية لترتيب اللقطات المختلفة، بحيث تعطي

١ــ عبدالجبار كاكايي، **آوازهای نسل سرخ نـــگاهی به شعر معاصر ايران از ١٣٥٧ تا ١٣٦٧هـــ ش**، ص٧٧.

مجتمعةً معنى أو فكرة مخالفة لما تعطيه كل لقطة على حدة، أو هو عملية تركيب خلاق لجزئيات الفيلم من حيث تكوين الأفكار والمعاني والمشاعر والإيقاع والحركة، وكذلك تحقيق الوحدة الفنية للفيلم كله[1] كما أن المونتاج السينمائي في حد ذاته أسلوب في التعبير، وهو قاعدة التجميع بين العناصر المتفرقة (اللقطات) ويختص الفن السينمائي وحده بتقنية المونتاج وفي نفس الوقت له أهمية كبيرة وضرورة ملحة[2]،وحتى يربط المشاهد بعضها ببعض، وكانت بنية التكرار" **در ساعت چهار بعد از ظهر**" ارتبطت في بعض المرات داخل النص بالمكان، سواء "**خيابان آزادى**" وتعني "**شارع الحرية**" أو بمدينة "**خرمشهر**" وهذا الربط بين الزمان والمكان يضفي بعداً دلالياً للنص.

كما أن موقع بنية التكرار داخل النص أضفت عليه شكل الدائرة بحيث استمرت بنية التكرار في النص من بدايتها حتى نهايتها، وهذا الشكل الدائري يعمل على توالي الأفكار وتتابعها، كما أن الدفع بها إلى نحو معاني جديدة، وهذا الشكل الدائري لبنية التكرار يضفي نوعاً من الجمالية لشكل النص.

وبرز هذا النوع من أنواع التكرار في الشعر العربي الخاص بالحرب، ويعد أكثر مرونة وأكثر فاعلية في الدفع بالنص إلى معاني جديدة، بحيث يكون هذا النوع، إما نقطة البداية التي تنطلق منه كل مرة القصيدة، أو هو نقطة نهاية المقطع، وهذا إشارة لبداية مقطع آخر جديد، وتعد قصيدة "**بيروت**" للشاعر "**محمود درويش**" من القصائد التي زخرت بتكرار التقسيم، حيث استخدم الشاعر أكثر من بنية تكرارية داخل القصيدة؛ فأول بنية تكرارية استخدمها الشاعر في الجزء الأول من قصيدته "**بيروت خيمتنا / بيروت نجمتنا**"، بحيث كررها الشاعر مرتين بهذه الصيغة، ثم أدخل عليها تعديلاً في المرة الثالثة قائلاً "**بيروت خيمتنا الوحيدة/ بيروت نجمتنا الوحيدة**"، وفي المرة الرابعة قام الشاعر بتغير آخر في بنية التكرار قائلاً "**بيروت خيمتنا الأخيرة/ بيروت نجمتنا الأخيرة**".

و لم تكن التغيرات التي أدخلها الشاعر على بنية التكرار اعتباطاً بل كانت بدراية، ففي المرة الأولى والثانية أبقى الشاعر على بنية التكرار "**بيروت خيمتنا / بيروت نجمتنا**" دون أدنى تغير؛ لأنها في المرتين كانت تمثل في النص النقطة التي ينهي بها (الجملة/ المقطع)، كما أن بنية التكرار توافق سياق النص، أما في الثالثة والتي صارت فيها بنية التكرار "**بيروت خيمتنا الوحيدة / بيروت نجمتنا الوحيدة**" فالشاعر أضاف الوحدة للبنية حتى يؤكد على المعنى الذي يقصده في سياق النص، فالشاعر يقول في هذا المقطع:

---

[1]ـــ محمد عجور: **الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر**، ص٩٧.

[2]ـــ جوزيف وهاري فيلدمان: **درامية الفيلم**، ص٣٨.

... ونافذة تطل على رصاص البحر / يسرقنا جميعاً شارع وموشح / بيروت شكل الظل / أجمل من قصيدتها وأسهل من كلام الناس / تغرينا بألف بداية مفتوحة وبأبجديات جديدة / بيروت خيمتنا الوحيدة / بيروت نجمتنا الوحيدة[1]

فالشاعر يريد أن يخبرنا بأن بيروت وحيدة وفريدة، وأنها معنوياً ومادياً جزء واحد، ولنفس الغرض السابق أحدث الشاعر تغيراً في بنية التكرار في المرة الرابعة "**بيروت خيمتنا الأخيرة / بيروت نجمتنا الأخيرة**"، فإضافة كلمة الأخيرة لبنية التكرار يعد مناسباً جداً للسياق.

أما بنية التكرار الثانية التي استخدمها "**محمود درويش**" في قصيدته "**بيروت**" فقد استخدمها مرتين، كانت عبارة عن تكرار مقطع شعري كامل، انظر إليه يقول:

قمر على بعلبك / ودم على بيروت / يا حلو من صبك / فرساً من الياقوت / قل لى، ومن كبّك / نهرين فى تابوت / ياليت لى قلبك / لأموت حين أموت[2].

وهذه البنية التكرارية وظفها الشاعر داخل القصيدة كوحدة صغيرة داخل البنية الكلية للقصيدة، يعبر به الشاعر عن حزنه لما وصلت إليه بيروت من دمار جراء الحرب الأهلية، كما أن بنية التكرار السابقة بالنسبة للنص ككل عبارة عن نقطة انطلاق للفكرة التالية للشاعر، وعبر الشاعر عن ذلك سيميائياً بأن جعل في بداية المقطع التالي لبنية التكرار ثلاث نقاط (...) حتى يؤكد أن التالي تابع لما سبق، ففي المرة الأولى جاء المقطع التالي لبنية التكرار كالتالي"... **من مبنى بلا معنى، إلى معنى بلا مبنى وجدنا الحرب**..." والمرة الثانية جاء المقطع التالي "... **أحرقنا مراكبنا. وعلقنا كواكبنا على الأسوار**".

ولقد وظف "**عدنان الصائغ**" تكرار التقسيم في بعض نصوصه ليعبر عن أفكاره وليضفي بعداً جمالياً ودلالياً لنصوصه، ويتجلى ذلك في قصيدة "**مناضل**":

- ١- بينما كانت بلاده تحترق... / كانت شفتاه تحترقان / على جسدِ الأرملة الفاتنة / التي كان زوجها يحترق... / على سواتر الحرب /... دفاعاً عن شرف الأرض

- ٢- بينما كانت بلاده / تنفض رمادها / كان ينفض سيجارَه الأجنبي في صحن أحلامه / ويدخن بتلذذ / راسماً في دوائر الدخان المعطر / قبل أن يتبدد / عناقيد الكريستال في صالة قصره / والشعارات التي سيعلقها / على جدران بيوت الطين[1].

[1]ــ محمود درويش، **مجموعة الأعمال الكاملة**، ص٥٠٧.

[2]ــ **المرجع السابق**، صص٥١٥-٥١٦، ٥٢٦.

لا تنفصل بنية التكرار في النص عن المعنى الذي يقصده الشاعر، بل على العكس كانت بنية التكرار المتمثلة في قوله "**بينما كانت بلاده**" فالشاعر استخدم بنية تكرار التقسيم في النص على أنها مفتتح لكل مقطع شعري في القصيدة، وفي المرتين اللتين استخدم فيهما الشاعر بنية التكرار كانت حالة البلاد تختلف في كل مرة، ففي البنية الأولى " **بينما كانت بلاده تحترق...**" كانت البلاد في حالة حرب، ولهذا نجده ألحق بالبنية التركيبية كلمة "**تحترق**" لكي يصور قسوة الحرب ومدى المعاناة التي تمر بها البلاد، كما أنه زاد على ذلك بإضافة (...) بعد كلمة "**تحترق**" لتعطي معاني أخرى إضافة للحرق، أما البنية الثانية "**بينما كانت بلاده** " فلم يلحق بها الشاعر أي كلمة وأضاف في السطر التالي للبنية "**تنفض رمادها**" فعدم إلحاق البنية الثانية بأي إضافة يدل على إدراك الشاعر لتقنية التكرار أي إن الإلحاق يدل على فترة الاستعداد لتلافي فترة الحرب أو بداية لفترة التعمير والتي عبر عنها بـ "**تنفض رمادها**".

ويعد التكرار بكل أنواعه من السمات الهامة التي تميز بها شعر "**سعدي يوسف**"، ولقد حاز تكرار التقسيم في شعره مكانة مميزة بين أنماط التكرار المتعددة، وتعد قصيدة **"America, America"** من النماذج التي استخدم الشاعر فيها تكرار التقسيم، وتتمثل بنية التكرار في القصيدة في تكرار المقطع:

يارب، احفظ أميركا

موطني، موطني اللذيذ...

God save America

My home, sweet home![٢]

فلقد بدأ الشاعر قصيدته بهذا المقطع، ثم كرره على طول القصيدة أربع مرات، ولقد خلقت البنية التكرارية في النص نوعاً من أنواع المفارقة داخل النص، حيث إن موقع التكرار من بنية النص يعد نوعاً من أنواع المفارقة التي تصنع صدمة للمتلقي فيقول:

... اتركني أيها الجندي / اترك لي كوخ القصب الطافي وحربة الريش / خذ طيور الحديد المزمجرة / وصواريخ توماهوك لست الخصيم / أنا المخوض حتى ركبتي في مناقع الرز / اتركني ولعنتي / لا أريد قيامتك / يارب، احفظ أميركا / موطني، موطني اللذيذ...

---

[١]ـــ عدنان الصائغ، **ديوان تكوينات**، انظر الموقع الالكتروني للشاعر

www. Adnan Al-Sayegh.com

[٢]ـــ سعدي يوسف، **الأعمال الشعرية الكاملة(حياة مريحة)**، ص١٤١.

God save America /My home, sweet home

أميركا / لنستبدل هداياك / خذي سجائرك المهربة / وأعطينا البطاطا / خذي مسدس جيمس بوند الذهبي / وأعطينا كركرة مارلين مونرو / خذي حقنة المخدر المرمية تحت شجرة / أعطينا زجاجة المصل / خذي خرائط السجون النموذجية / وأعطينا بيوت القرى / خذي كتب مبشريك / وأعطينا ورقاً للقصائد التي تهجوك / خذي ما لا تملكين / وأعطينا ما نملك / خذي أشرطة البيرق / وأعطينا النجوم / خذي اللحية الأفغانية / وأعطينا "لحية والت ويتمان الملأى بالفراشات" / خذي صدام حسين / وأعطينا ابراهام لنكولن / أو لا تعطينا أحداً[1]

فمن الملاحظ أن موقع بنية التكرار في المقطع السابق يؤكد على المفارقة، وفي الوقت نفسه هو يؤكد على السيطرة الأمريكية في غاراتها على العراق في تسعينيات القرن الماضي، فالشاعر على الرغم من الدعاء والتحية لأمريكا فإنه يرفض هذا الابتزاز والازدواجية الأمريكية الواضحة في المقطع السابق، ومن ثم فموقعية بنية التكرار داخل النص أصبحت عنصراً أصيلاً وليس زيادة أو تكلفاً من قبل الشاعر.

استغل شعراء الفارسية والعربية سمات تكرار التقسيم وحاولوا توظيف تلك السمات في قصائدهم الخاص بالحرب، وكان شعراء العربية أكثر اقتداراً في توظيف هذا النوع من التكرار بحيث كان تكرار التقسيم في القصائد العربية أكثر مرونة وكما أن شعراء العربية استغلوا كل سمات تكرار التقسيم ووظفوها جيداً، على العكس من شعراء الفارسية الذين لم يستغلوا سمات تكرار التقسيم بالشكل الكامل واقتصر توظيفهم في أغلب القصائد على جعل بنية التكرار بداية للمقاطع ونقطة انطلاق لها، كذلك لم يغير شعراء الفارسية من البنية التركيبية لجملة التكرار بل حرصوا في أغلب أشعارهم على أن تكون بنية التكرار بدون تغيير في بنيتها التركيبية وهذا يؤدي إلى نوع من الرتابة وذلك واضح في النماذج السابقة، وذلك على العكس من شعراء العربية الذين غيروا في البنية التركيبية لجملة التكرار وهذا بدوره لا يؤدي إلى الملل والرتابة وذلك واضح في النماذج السابقة.

التكرار اللاشعوري

ترى نازك الملائكة أن التكرار اللاشعوري من أصعب أنواع التكرار إذ يقتضي من الشاعر أن ينشيء له سياقاً نفسياً غنياً بالمشاعر الكثيفة،و يستخدم الشاعر هذا النوع من التكرار حتي يستغني به عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القاريء بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية، ويغلب أن تكون

[1]ـ **المصدر نفسه**، صص١٤٤-١٤٦.

العبارة المكررة مقتطفة من كلام سمعه الشاعر ووجد فيه تعليقاً مريراً على حالة حاضرة تؤلمه أو إشارة إلى حادث مثير يصحي حزناً قديماً أو ندماً نائماً أو سخرية موجعة"[١]

ومن ثم يتضح لنا أن هذا النوع من التكرار لم يرد في الشعر القديم الذي وقف نفسه على تصوير المحسوس، والخارجي من المشاعر الإنسانية، حيث إن هذا النوع من التكرار يأتي في سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة، فالعبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، وتنبع القيمة الفنية للتكرار اللاشعوري من كثافة الحالة النفسية التي تقترن بها[٢].

وعليه يرتبط التكرار اللاشعوري بصفة عامة بالحالة النفسية والشعورية التي يحاول الشاعر ترجمتها في إنتاجه الأدبي، ومن جهة أخرى ترتبط الحرب بالحالة النفسية، فالحرب تؤثر بشكل مباشر وغير مباشر على الحالة النفسية والشعورية سواء للجنود أو المدنيين، ومنهم بالطبع الشعراء، والحالة النفسية التي تتركها الحرب لا تكون آنية فقط، بل إن آثارها تمتد إلى أجيال وأجيال بعد انتهائها، ويمكن أن تظهر آثارها عبر حالات عصبية، وجسدية، وأخرى نفسية، لا بد أن يتأثر بها المجتمع ككل فتنعكس عليه بالضرورة[٣].

ولقد ظهر التكرار اللاشعوري في القصائد الخاصة بالحرب سواء في الشعر الفارسي أو العربي، فكان هذا النوع من التكرار هو المنفذ الذي حاول الشعراء تفريغ المخزون الشعوري لديهم، وإن كان التكرار اللاشعوري يعتمد على اللاشعورية والتقليدية، لهذا يعد هذا النوع الأصعب من ناحية التوظيف.

ونرى أن التكرار اللاشعوري يؤدي دوراً دلالياً أكبر من دوره الجمالي داخل النص، وظهر ذلك في النصوص الفارسية والعربية، واعتمد التكرار اللاشعوري في النصوص الفارسية على مضامين متعددة، ومن أهم تلك المضامين مضمونان؛ أولهما إظهار الحزن على الشهداء والمفقودين والأسرى، أما المضمون الثاني فقد تمثل في إظهار الحماسة عن طريق تكرار صيحات الحرب، ومن تلك النصوص الفارسية التي تجلى فيها التكرار اللاشعوري ما جاء في رباعية تحت عنوان **"كربلاء"** للشاعر **"عباس براتی‌پور"** التي أهداها لأبطال العملية العسكرية المسماة**"والفجر"** يقول فيها:

آنانكه خدا، خدا، خدا مى گويند	**أولئك الذين قالوا الله الله الله**

[١]ــ نازك الملائكة، **دلالة التكرار في الشعر**، ص ٩١-٩٢.

[٢] ــ **المرجع نفسه**، ص٩١.

[٣]ــ كريستين نصار، **واقع الحرب وانعكاسها على الطفل..الطفل اللبناني حالة خاصة**، ص٦٦.

در جبهه ره صدق وصفا مي پويند تا تربت پاك عشق را بوسه زنند راهى به حريم كربلا مى جويند[1]	**مضوا على جادة الصدق والصفاء في الجبهة حتى يقبلوا تربة العشق الطاهر بحثوا عن طريق إلى الكربلاءالمقدسة**

تتجلى بنية التكرار اللاشعوري في النص السابق في تكرار كلمة "**خدا**" وتعني "**الله**" ثلاث مرات متجاورة أفقياً في السطر الأول من النص، وتحمل بنية التكرار اللاشعوري في النص بُعدين؛ هما بُعد حماسي، وبُعد ديني، وساعدت البنية الأفقيةالمتجاورة على تكثيف المعنى، فهي من ناحية تخدم البُعد الحماسي بالإشارة إلى الروح القتالية، وتخدم البُعد الديني لإبراز مدى محبة الجنود للقاء الله. فبنية التكرار المستخدمة ــ **الله** ــ في النص يستخدمها الجنود في الحروب، وذلك بهدف بث الحماس في أثناء المعارك، وهذا واضح في النص في حالة الجنود الذين يذهبون بكل صدق وحماسة للجبهة ليقبلوا ترابها الطاهر" **مضوا على جادة الصدق والصفاء فى الجبهة/كي يقبلوا تربة العشق الطاهر**"، كما أن بنية التكرار تحمل دلالة دينية باللجوء إلى الله، وطلب اللقاء، والشهادة بالنداء عليه، والتأكيد على ذلك باستدعاء التراث الديني المتمثل في حادثة كربلاء.

ومن النصوص الفارسية الأخرى التي وظف فيها التكرار اللاشعوري لإظهار الحماسة والبطولة كما في رباعية الشاعر "**سيد حسن محمودى**" تحت عنوان "**جنگ**" وتعني "**الحرب**":

از دست منه تفنگ تا پيروزى ننگ است دمى درنگ تا پيروزى دانى چه بود پيام ياران شهيد؟ اينست كه "جنگ‌جنگ تا پيروزى"[2]	**لا تترك البندقية حتى النصر العار في التأخر إلى النصر تعرف ماذا كانت رسالة أصدقاء الشهيد؟ هي الحرب الحرب حتى النصر**

تحمل الرباعية من عنوانها حتى نهايتها روح الحماسة والبطولة، حيث إن مضمون الرباعية يدعو الجنود إلى الثبات في الحرب حتى تحقيق النصر، وتمثلت بنية التكرار اللاشعوري في الرباعية في تكرار "**تا پيروزى**" وتعني "**حتى النصر**" ثلاث مرات، وتكرار كلمة"**جنگ**" وتعني "**الحرب**" مرتين بشكل متتالي.

١ــ عباس براتي بور، **بهت نگاه**، ص ١٨٦.

٢ــ سيد حسن محمودى، "**جنگ**"، ص٨٢.

وعلى المستوى الهندسي للنص نجد توزيع بنية التكرار الأولى " **تا پيروزى**" وتعني "**حتى النصر**" في النص في نهاية كل سطر يحمل دلالة قوية يحاول الشاعر أن يركز عليها لدى المتلقي، بحيث جعلها الشاعر آخر كلمة تستقر في آذان المتلقي، مما يدفع بالمتلقي بالتركيز على آخر ما سمع، كما أن البنية قد وزعت داخل النص بشكل رأسي، وهذا يدل على إلحاح للمعنى والدلالة التي تحملها بنية التكرار على عقل ونفسية الشاعر التي يحاول بدوره أن يرسلها للمتلقي عن طريق النص، وعلى العكس كانت بنية التكرار اللاشعوري الثانية في النص بحيث كان موقعها أفقياً وكانت في السطر الأخير من النص، ويعد موقع هذه البنية التكرارية ــ **الحرب** ــ تلخيصاً للأفعال الواردة في النص (**لا تترك البندقية/ العار في التأخر**) فهذه الأفعال هي جزء من أحداث الحرب، وإن كانت أفعالاً حماسية بدرجة كبيرة، كما تظهر علاقة ترابطية بين بنية التكرار اللاشعوري الأولى (**حتى النصر**)، وبنية التكرار اللاشعوري الثانية في النص(**الحرب**) تزيد من الشعور النفسي المصبوغ بالحماسة لدى المتلقي.

أما في الشعر العربي فلقد استخدم الشعراء التكرار اللاشعوري في قصائدهم الخاصة بالحرب وكانت بهدف نفسي أكثر من كونه تقنية فنية، بحيث جاءت بنية التكرار نتيجة تصاعد نفسي داخل النص، ومن تلك النصوص قصيدة "**المجزرة**" للشاعر "**كمال سبتي**" فيقول:

هي مجزرة.. / قل إي وربي / ودع السكينة جانباً / واشْتم كتائب كل حرب... / قل إي وربي... / واشْتم عبيد المال / بل واشْتم دعاة الموت / من شعراء سمسرة ونصب... / قل إي وربي..[1]

تسيطر فكرة رفض الحرب وتصويرها على أنها عمل إجرامي ولعنة من يدعو إليها، كما أن الشاعر "**كمال سبتي**" يرى أن الحرب ما هي إلا تجارة تدفع الشعوب ثمنها مادياً ومعنوياً، مشيراً في قصيدته إلى كل مستفيد من هذه الحرب من عبيد المال/ دعاة الموت/ والسماسرة من الشعراء، ولقد جاءت بنية التكرار في النص متمثله في التناص الديني "**قل إي وربي**" مؤكدة على فكرة رفض الحرب.

وكان لتوزيع بنية التكرار في النص لثلاث مرات دور في توزيع التأثير النفسي، فكانت بنية التكرار في المرة الأولى (**هي مجزرة / قل إي وربي**) تحمل دلالة نفسية تؤكد أن ما يحدث ما هو إلا مجزرة،فكلمة مجزرة في حد ذاتها تحمل الكثير من الدلالات السلبية إلى المتلقي تؤثر بالسلب على حالته النفسية، ويرى في بنية التكرار في المرة الثانية (**قل إي وربي/ واشْتم عبيد المال/...**) أنها امتداد للحالة النفسية الرافضة للحرب من قبل الشاعر والتصعيد ضد فكرة الحرب وكل من يؤيدها، وتمثلت ذروة

[1]ــ نقلاً عن أشعار الشاعر كمال سبتي في الموسوعة العالمية للشعر العربي راجع: www.adab.com

التصعيد لتصوير الحالة النفسية الرافضة للحرب في مجيء بنية التكرار (**قل إي وربي**) في السطر الأخير، فبهذا الموقع المكاني داخل النص لبنية التكرار يصل الشاعر إلى إقناع المتلقي برفض الحرب التي هـــي في نظره مجرد مجزرة.

ومن ثم نلحظ أن التكرار اللاشعوري لم يحظ بالقدر الكافي من التوظيف سواء في الشعر الفارســي أو الشعر العربي الخاص بالحرب، وإن كان الشعر الفارسي أوفر حظاً من الشعر العربي في توظيف هذا النوع من التكرار، ومن الملاحظات الهامة أن هذا النوع من التكرار يختلف عن التكرار البياني و تكرار التقسيم في طريقة توظيف موقع بنية التكرار داخل النص، فموقع البنية التكرارية الخاصــة بــالتكرار اللاشعوري نلحظ أنها جاءت بصورة أفقية؛ أما في النوعين الآخرين جاء موقع بنية التكرار في معمــار النص بشكل رأسي، وهذا الأسلوب يتناسب مع الهدف الأساسي من التكرار اللاشــعوري بحيــث تتدفق الكلمات بطريقة لا شعورية متتالية وهذا ما جعل موقع بنية التكرار في هذا النوع بصورة أفقية.

النتيجة

توصلت الدراسة لظاهرة التكرار وطرق توظيفه وأنواعه في تشكيل صــورة الحــرب في الشــعر الفارسي والعربي إلى عدد من النتائج التي يمكن إجمالها في النقاط التالية:

١ـــ بأن التكرار ظاهرة لغوية وبلاغية واضحة في الشعر الفارسي والعربي، ولقد وظــف شــعراء الفارسية والعربية التكرار في تشكيل صورة الحرب، حيث كان للتكرار دور جمالي ودلالي في تشكيلها.

٢ـــ ارتبطت ظاهرة التكرار بشكل مباشر أو غير مباشر بظاهرة الحرب وشعر الحرب وذلك يرجع إلى أن تقنية التكرار تعد من أقدم الأساليب الحماسية التي كانت تستخدم لإثارة الجنود وحماســتهم، كما أن التكرار يطوي بداخله بعداً نفسياً خاصاً، وكذلك الحرب ترتبط بالحالة النفسية سواء كانــت للجنود أو للمجتمع بشكل عام، وعليه استغل الشعراء هذه السمة النفسية للتكرار في تشكيل صــورة الحرب، وأخيرا أصبح الشاعر بواسطة أنماط التكرار أن يشكل قصيدته كما يشاء، وهذا أعطى للشاعر قدرة لإبراز قضية الحرب عن طريق التشكيل البصري للقصيدة وذلك أصبح واضحاً في تنوع موقــع بنى التكرار في النصوص.

٣ـــ استخدام شعراء الفارسية والعربية تقنية التكرار تجلى في جميع أنماط التكرار (التكرار البيــاني، وتكرار التقسيم، والتكرار اللاشعوري) و لم يستخدم التكرار من قبل الشعراء على أنه زخرفة أو نــوع من أنواع الرفاهية الفنية بل استخدم على أنه عنصر أساسي من عناصر القصيدة.

٤ـ تجلى التكرار البياني في النصوص الفارسية أكثر من النصوص العربية، كما أن التكرار البياني ارتبط في شعر الحرب الفارسي بإظهار الحماسة والبطولة والشهادة، أما عند شعراء العربية فقد ارتبط هذا النوع من التكرار في أغلب الأحيان بوصف الحرب وأهوالها ثم في وصف البطولة، و لم تحدث تغيرات جوهرية في بنية الجملة أو بنية التكرار نفسها في هذا النوع من التكرار؛ وذلك لأنه يعتمد فقط على تكرار الكلمة والتأكيد عليها دون الاهتمام بإحداث تغيرات جوهرية في البنية التركيبية للجملة داخل النص.

٥ـ وكان شعراء العربية أكثر اقتداراً ومرونةً واستغلالاً لكل سمات تكرار التقسيم من شعراء الفارسية الذين اقتصر توظيفهم في أغلب القصائد على جعل بنية التكرار بداية للمقاطع ونقطة انطلاق لها كما حافظ البعض منهم على بنية التكرار كما هي دون تغيير على العكس من شعراء العربية الذين غيروا في بنية التكرار لكسر الجمود والرتابة.

٦- لم يحظ التكرار اللاشعوري بالقدر الكافي من التوظيف سواء في الشعر الفارسي أو الشعر العربي الخاص بالحرب،وإن كان الشعرالفارسي أوفر حظاً من الشعر العربي في توظيف هذا النوع من التكرار.

٧ـ وجاءت أغلب مواضع التكرار البياني و تكرار التقسيم داخل النصوص الشعرية سواء الفارسية أو العربية معتمدة على التوزيع الرأسي، وهذه الطريقة ساعدت في بروز التكرار بشكل أوضح، مما أدى إلى الدفع بعدد كبير من الأفكار المتتالية القائمة على التكرار، كعامل مساعد في تطوير النص، أما في التكرار اللاشعوري فجاءت بصورة أفقية وهذا الأسلوب يتناسب مع الهدف الأساسي من التكرار اللاشعوري بحيث تتدفق الكلمات بطريقة لاشعورية متتالية وهذا ما جعل موقع بنية التكرار في هذا النوع بصورة أفقية.

قائمة المصادر والمراجع العربية

أ: الكتب

١. التلاوي، محمد نجيب، **شعرية الحرب الرؤية الفنية والوظيفة الشعرية**، جدة: إصدارات النادي الأدبي بجدة، ٢٠١٢م.

٢. الجندي، علي، **شعر الحرب في العصر الجاهلي**، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٩م.

٣. درويش، محمود، **مجموعة الأعمال الكاملة**، بيروت: دار نشر رياض الريس، ٢٠٠٥م.

٤. كوين، جون، **بناء لغة الشعر**،ترجمة أحمد درويش، القاهرة:دار المعارف،الطبعة الثالثة، ١٩٩٣م.

٥. السيد، عز الدين علي، **التكرير بين المثير والتأثير**، بيروت: عالم الكتب، ١٩٨٧م.
٦. صادق، رمضان، **شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ م.
٧. الصكر، حاتم، **كتابة الذات (دراسات في وقائعية الشعر)**، الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع، ١٩٩٤م.
٨. عجور، محمد، **الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١١م،
٩. فيلدمان، جوزيف وهاري، **دارمية الفيلم**، ترجمة محمد عبد الفتاح قناوي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦ م.
١٠. محمد، السيد إبراهيم، **قراءات جديدة في أدبنا المعاصر**، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٠م.
١١. نصار، كريستين، **واقع الحرب وانعكاسها على الطفل..الطفل اللبناني حالة خاصة**، لبنان: جروس برس، ١٩٩١م.
١٢. يوسف، سعدي، **الأعمال الشعرية الكاملة (جنة المنسيات)**، المجلد الثالث، دمشق: دار المدى، الطبعة الخامسة، دمشق٢٠٠٣.
١٣. ــــــــــــ، **الأعمال الشعرية الكاملة (حياة مريحة)**، المجلد الرابع، دمشق: دار المدى، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٢.

ب: الرسائل الجامعية

١٤. رزوقي، عبدالقادر علي، **أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" لمحمود درويش (مقاربة أسلوبية)** رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة الحاج لخضر، ٢٠١٢.
١٥. صادق، بن القايد، **البنية الإيقاعية في ديوان ابن رشيق القيرواني شعر الغزل والمدح أنموذجاً**، رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر بباتنه ــ الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، ٢٠١١م.

ج: المقالات

١٦. كلوفير، رولف، **علم الشعر وعلم اللغة، تقديم نبيلة إبراهيم، فصول**، مجلة تصدر عن وزارة الثقافة، المجلد الأول، القاهرة، العدد ٤، ١٩٨١م.
١٧. السيد، شفيع، **أسلوب التكرار بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء**، مجلة إبداع، عدد ٦، ١٩٨٤م.
١٨. صدقي،حامد وآخرون، **التكرار وتداخل دلالاته الفنية في القصيدة الحرة عند السياب**، مجلة العلوم الإنسانية الدولية، العدد ٨، ٢٠١١م، ٧٧- ١٠٤.
١٩. الملائكة، نازك، **دلالة التكرار في الشعر**، الآداب، العدد١٠، أكتوبر١٩٥٧م.
٢٠. المنصور، زهير أحمد، **ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبية)**، مجلة جامعة أم القرى، السنة الثالثة،صص١٣٠٣ – ١٣٥٩. ١٤٢١ ه ق.

د: المواقع الإلكترونية

٢١. سبتي، كمال، **في الموسوعة العالمية للشعر العربي**، راجع www.adab.com

٢٢. الصائغ، عدنان: **ديوان تحت سماء غريبة**، انظر الموقع الإلكتروني للشاعر عدنان الصائغ، (٢٨/ ٦/ ٢٠١٤)
www.adnanalsayegh.com

ه: المراجع الفارسية

و: الكتب

٢٣. براتي پور، عباس، **بهت نـــگاه**، تهران: حوزه هنري، ١٣٦٩ هـــ.ش.

٢٤. برقعی، سیدمحمدباقر، **سخنوران نامی معاصر ایران**، جلد ٦،تهران: نشر خرم، ١٣٧٣هـــ ش.

٢٥. عطارزاده، صالح، **خورشیدهای بی غروب قبیله عشق (مجموعه شعر دفاع مقدس)**، تهران: بنیاد حفظ آثار ونشر ارزش هاي دفاع مقدس، ١٣٨٦هـــ ش.

٢٦. عبدالملکیان، محمدرضا، **رباعي امروز**، تهران: انتشارات مرواريد، جاپ دوم، ١٣٦٨هـــ ش.

٢٧. کاکایی، عبدالجبار، **آوازهای نسل سرخ نـــگاهی به شعر معاصر ایران از ١٣٥٧ تا ١٣٦٧هـــش**، تهران: مؤسسه جاپ و نشرعروج، ١٣٧٦هـــ ش.

٢٨. مردانی، نصرالله، **گزیده ادبیات معاصر(مجموعه شعر نصر الله مردانی)**، تهران: کتاب نیستان، ١٣٧٨هـــ ش.

ز:المقالات

٢٩. سبز علیـــپور، جهاندوست، **تکرار بلاغی، اهمیت ولزوم بازنـــگری**، نشریه دانشکده ادبیات وعلوم انسانی دانشـــگاه تبریز، شماره ٢١١، پاییز - زمستان ١٣٨٨هـــ، صص ٨١-١٠٣.

٣٠. قنبری، ایرج، **رباعیات**، مجله قاموس، شماره ٦، بهار ١٣٦٤هـــ ش.

٣١. متحدین، ژاله، **تکرار ارزش صوتی وبلاغی آن**، مجله دانشکده ادبیات وعلوم انسانی دانشـــگاه فردوسی، شماره سوم، سال یازدهم، ١٣٥٤هـــ ش، ٥٢٩-٥٣٠.

٣٢. محمودی، سید حسن: **جنـــگ**، مجله دانشـــگاه انقلاب، شمارهٔ ٤٥، ١٣٦٣هـــ ش.

٣٣. وزیران، تاج الدین، **شهر ما شهر اهواز**، مجله ارش، شماره ٢٤، تیر١٣٦٠هـــ ش.

دراسة تحليليّة لظاهرة المفارقات اللفظيّة والمعنوية عند أدونيس

حميد ولي‌زاده* وسكينه داغله**

الملخّص

المفارقة تناقضٌ ظاهريٌ أدبيٌ قديمٌ قِدَم التذَوُّق الشعريّ والنثريّ للإنسان وإبداعه الفنيّ كما هي ظاهرة فنية يستخدمها الشاعر المعاصر للتعبير عن المعاني والألفاظ المتناقضة. وهي إثبات لقولٍ يتناقض معَ الرأي الشائع في موضوعٍ ما بالاستنادِ إلى اعتبار خفيّ على الرأي العامّ. المفارقة في الاستخدام تعالج أهداف الأديب أو الشاعر وتفتح له الطريق ليفصح عمّا يدور في ذهنه ويعبّر عمّا يريد إلقاءه للمتلقّي باستعمالها. وهي تُستعمل من زمنٍ مديدٍ في الأدب لكن لا بصورة مضبوطة كاتّخاذها بعنوان فنّ مستقلّ في العصر الحاضر. إنّ المفارقة توجد في شعر أدونيس واضحةً ويصفها أدونيس مع أنواعها ويستعين بها لإبراز أفكاره و عواطفه. يسعى هذا البحث إلى تبيين المفارقة، أو البارادوكس اللفظيّ والمعنويّ، وتبيين مواضعها في شعر أدونيس، الشاعر العربي المعاصر، كما يسعى إلى تحليل شعره ويناقش كيّفيّة استعمال هذه الظاهرة عنده. وبعبارة أخرى، يسعى هذا البحث إلى رصد وإضاءة السياقات المفارقيّة في نوعيها اللفظيّ والمعنويّ في شعر أدونيس. وقد اتّضح لنا خلال هذه الدراسة أنّ المفارقة تركيب أساسيّ موضوعه مبنيّ على الضدّيّة؛ ونتائج المفارقة عمليّة مشتركة بين المبدع ومحيطه في البدء. وأدونيس كلّما استخدم هذه الظاهرة أراد بنوعٍ ما أن يرسم التراكيب والمعاني الّتي تدور في ذهنه بأسلوب يختلف عن الأساليب الّتي اتّخذها من سبقوه. لقد استخدم أدونيس المفارقة بنوعيها المعنويّة (كالتشاؤم والتفاؤل) واللفظيّة، واستطاع أن يكون متمايزاً كما هو.

كلمات مفتاحية: المفارقة، أدونيس، البارادوكس، اللفظيّ، المعنويّ.

---

*. أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد مدني بأذربيجان.
drhvalizadeh@yahoo.com

**. طالبة ماجستير في اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد مدني بأذربيجان (الكاتبة المسؤولة)
n.dagheleh69@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٠٦/١٥هـ.ش= ٢٠١٤/٠٨/٢٧م تاريخ القبول: ١٣٩٣/١١/٠٦ هـ.ش= ٢٠١٥/٠١/٢٦م

المقدّمة

إنّ الشاعر مطالب بلغة مبتكرة، وهذا ليس معناه ابتكار دلالات لغويّة جديدة غير واردة في المعاجم، إلا أنّ الابتكار يكون في التشكيل، وهو التركيب المميّز للدلالات[١]. يعدّ الخطاب الأدبي خلق لغةٍ من لغةٍ، أي أنّ صانع الأدب ينطلق من لغةٍ موجودة فيبعث فيها لغة وليدة هي لغة الأثر الفنّيّ؛ إنّ مفهوم الخلق في عمليّة الإبداع الإنشائيّ يرتبط بقدرة الإنسان على تخليص الكلم من القيود الّتي يكبّلها بها الاستعمال وتطهيرها ممّا يتراكم عليها من ضبابيّة الممارسة، فالإبداع إحياء الكلمة بعد نضوبها[٢].

البارادوكس كلامٌ محتوٍ على مفهوم متناقض في الظاهر؛ وفي النظرة الأولى يرى المتلقّي ذلك التركيب لا معنى له، لكن وراء ذلك القناع اللامعنى، فحقيقةٌ مستترة، يضطّر المتلقّي أن يدقّق النظر فيه ليكشف عن ذلك المفهوم الجميل المخفي"[٣]. لذلك في استخدام المفارقة ابتكارٌ؛ المفارقة بنية أسلوبيّة قادرة بوساطة إشعاعاهّا الشعريّة المنبّهة والمستندة إلى العدول على أن تلبّي أهمّ الخصائص الّتي يتطلّبها الفنّ والأدب والشعر لاسيّما فاعليّة التلقّي والتفرّد غرابةً وعمقًا؛ وهي تكون في: التورية، والتعريض، وتجاهل العارف، والتشكيك، والإلماع، والمدح في معرض الذمّ، والذمّ في معرض المدح، والمغالطة، والتهكم، والهزل الّذي يراد به الجدّ؛ إذ لاتبيّن هذه المصطلحات للوهلة الأولى عن دلالاهّا من الألفاظ الظاهرة للمتلقّي، ولكن يتمّ التوصل للدلالات بعد الالتفات على الألفاظ داخل السياقات.

ترجع أصول هذا الأسلوب والوسيلة الفنيّة إلى البلاغة العربيّة الّتي انصبّ اهتمامها على لون من التصوير البديعيّ القائم على مبدأ متضادّ سواء أكان في شكله البسيط (الطباق) أم في صورته المركّبة (المقابلة) ومن المعلوم أنّ هذا المبدأ يقوم على الجمع بين المتضادّات اللفظية في بيت أو عبارة واحدة ويشتمل على تناقض واقعيّ بين أجزاء المفارقة.

ويرى دي. سي. ميويك[٤] – وهو من أهمّ دارسي المفارقة – أنّه لا يوجد تحديد واضح للمفارقة، ولا توجد قائمة تحتوي على تكنيكات المفارقة وطرق استخدامها، حتّى يتمكّن الناقد من وضع بطاقة تعريف على كلّ عبارة من عبارات المفارقة الّتي يجدها في النص الأدبيّ. وكذلك ترتبط المفارقة الّتي

---

١. راوية يحياوي، **شعر أدونيس البنية والدلالة**، ص ٤٤

٢. عبدالسلام المسدي، **النقد والحداثة**، ص ٥٧

٣. ميمنت ميرصادقي، **واژه نامه‌ي هنر شاعري**، ص ٤٦

4 . D.C.Muecke

عنده بكثير من اشكال التعبير الأدبيّ. فهي تعدّ مزيجًا من فنّ الهجاء[1] وفنّ السخريّة[2] وفنّ العبث والفنّ الضاحك.[3]

أدونيس هو ناقدٌ، كاتبٌ وشاعرٌ سوريٌّ، ذاع صيت أشعاره الحديثة والغنيّة في الآفاق وفي جميع أنحاء العالم وأدهش عقول الناس باستعماله قصيدة النثر، بتبعٍ من معاصريه كيوسف الخال ومحمّد الماغوط، زاد على الأدب العربيّ غناءً وألبسه زيًّا جديدًا.

نحنُ نهتمّ في هذه المقالة بالإجابة على الأسئلة التالية وهي: هل استطاع أدونيس أن يستعمل هذه الظاهرة البلاغية الجديدة بنحوٍ مختلفٍ عن الشعراء الآخرين؟ ما هدفهُ من استخدامها؟ هل نستطيع أن نقول إنّ المفارقة عند أدونيس هي إحدى أبرز الحوافز المستخدمة في شعره؟ ما هي النسبة المئوية للمفارقة المستخدمة في الدواوين الشعرية المدروسة في هذا البحث؟

يسعى هذا المقال إلى تبيين المفارقات المستخدمة في شعر أدونيس – أيْ في مجموعته الكاملة التي احتوت على بعض دواوينه الشعرية كقصائد أولى، وأوراق في الريح، وأغاني مهيار الدمشقي، وكتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، وديوان أقاليم النهار والليل - بتقسيمها إلى قسمين: المفارقة اللفظيّة والمفارقة المعنويّة (التشاؤم والتفاؤل)، ويشير إلى هدف استعمال تلك المفارقات، ويوضح الإبداعات الجديدة من التراكيب الّتي أخذها أدونيس ليبيّن مقصوده وما يريد الإشارة إليه.

خلفيّة البحث

حظيت المفارقة الأدبيّة بدراسات مستقلّة كثيرة، من أهمّها بحثان لـــ «دي. سي. ميويك» ضمن «موسوعة المصطلح النقديّ» أوّلهما تحت عنوان «المفارقة» وثانيهما «المفارقة وصفاتها»؛ تناول الكاتب فيهما المفارقة وتطوّرها من حيث المفهوم والأنواع والعناصر والوظائف، مستمدًّا نماذجها من عيون الأدب الغربيّ. ومن الدراسات العربيّة تجدر الإشارة إلى كتاب «البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربيّ الحديث» لمصطفى السعدني، حيث يعتبرها من السمات الأسلوبيّة (StyleMarkers) للخطاب مؤكدًا على إمكانيّة تحقيق المفارقة على المستويات الصوتيّة والتركيبيّة والدلاليّة والإيقاعيّة، ولنبيلة إبراهيم بحث منشور في مجلة «فصول» تحت عنوان «المفارقة»، حاولت خلاله تحديد مفهوم المصطلح مستعينة بما لدى الغربيين واستشهدت بنماذج من الأدب العربيّ قديمه وحديثه. وأيضًا نُشرت مقالة

---

1 .Satire

2 . Sarcasm

3 . Humour. muecke, 1982, ص17

لِكمال أحمد غنيّم في كتابه «الإبداع الفنّيّ في شعر أحمد مطر» بعنوان «المفارقة التصويريّة في شعر أحمد مطر»، أشار فيها إلى المفارقة كلّيًّا والمفارقة التصويريّة في شعر مطر جزئيًّا. وإضافةً إلى ذلك، في جامعات الدّول العربيّة مقالات كثيرة ظهرت بهذا العنوان وقد اهتمّ بموضوع المفارقة كثير من الشعراء والأدباء خاصّةً شعراء عصرنا الحاضر؛ من تلك المقالات: «مناجاة الجواهريّ وجماليّة المفارقة» للأستاذ سوادي فرج بجامعة البصرة، و«المفارقة الزمنيّة في نهار عراقيّ لعبدالرحمن مجيد الربيعيّ» لِغنام محمّد خضر بجامعة تكريت في العراق، و«المفارقة في الشعر... إشكاليّة المفهوم والرؤية» لهشام فاضل محمود بجامعة المستنصريّة، أيضًا «المفارقة عند الخوارزميّ في رسالته إلى البديهيّ الشاعر أنموذجًا» لتغريد ضياء مشفيّ في جامعة المستنصريّة، و«المفارقة التصويريّة في شعر مهيار الديلميّ» لِعامر صلال الحسناوي بجامعة المثنى في مدينة السماوة العراقية. وفي إيران ايضًا لقد اهتمّ باحثون كثيرون بقضية المفارقة بأساليب متنوعة ومتفاوتة عن الأخرى؛ منها: مقالة «المفارقة التصويريّة في شعر معروف الرصافي» لحميد وليزاده وعلي خالقي وعلي صياداني؛ في هذه المقالة اهتمّ الكتّاب بأنواع المفارقات التصويرية كالمفارقة اللاشخصية ومفارقة الاستخفاف بالذات ومفارقة التنافر البسيط والمفارقة الدرامية في شعر معروف الرصافي، وأيضًا مقالة تحت عنوان «بارادوكس خاستكاه وبيشينهی آن در بلاغت عربي» لغلامرضا كريمي‌فرد وفرزانة مهركان؛ خصّص الباحثان هذه المقالة بفحص المفارقة ومعالجتها في الأدب العربي من حيث أبعاده البلاغية؛ ومقالة لعدنان طهماسبي بعنوان «متناقض‌نما در نمادهاي شعر أنشودة المطر» لبدر شاكر السياب؛ والكاتب في هذا المقال سعى إلى تبيين المفارقة والرموز الشعرية وأيضًا كيفيّة ظهور المعنى في أنشودة المطر بحيث وصل في النهاية إلى نتائج متعددة منها استخدام الألفاظ والحالات المتفارقة في آنٍ واحد كالفرح والحزن والرطب والجفاف والموت والحياة عند بدر شاكر السياب. ومقالة لروح الله صيادي نژاد تحت عنوان «متناقض‌نما در شعر عربي معاصر بر اساس شعر محمود درويش وأمل دنقل وسعدي يوسف»؛ حيث اهتم الكاتب في هذه المقالة بدراسة المفارقة في النصوص الأدبية العربية كما يرسم التصاوير البارادوكسية في الشعر المعاصر وبيان أنواع المفارقة من حيث العناصر الدستوري. لكنّ الكتّاب في هذه الدراسة المسمّاة بدراسة تحليلية لظاهرة المفارقات اللفظية والمعنوية عند أدونيس، كما واضح من اسمها، سعوا إلى استخراج المفارقات اللفظيّة والمعنوية من أشعاره وتقسيم المفارقة المعنويّة إلى قسمي المتشاؤمة والمتفائلة؛ حيثُ في الدراسات السابقة في مجال دراسة المفارقة لم يعالج هذا البحث بهذه الطريقة وهذا الأسلوب بتاتًا.

المفارقة لغةً واصطلاحًا

المفارقة لغةً، كما جاء في المعجم الوسيط، هي مصدر «فارق» بمعنى باعَدَ، ويقال: فارقَ فلانًا مِن حسابه على كذا وكذا: قطع الأمر بينه وبينه على أمرٍ وَقع عليه اتّفاقهما[١]. وفي لسان العرب، هي بمعنى المباينة والاسم الفُرقة، وفارقَ فلانٌ امرأتَهُ مفارقةً وفِراقًا: باينَها[٢]. إذن المفارقة هي الفرق والافتراق والفصل والتباعد والتباين بين شيئين أو أمرين أو موقفين، لاسيّما إذا كان الأمران على طرفي نقيض. وفي العصر الحديث تعادل المفارقة المصطلحين: Paradox و: Irony؛ والأوّل مشتقّ من لفظة Paradoxum اللاتينيّة المكوّنة من Para أي المناقض، و doxa الّتي تعني الرأي والعقيدة[٣]. إذن Paradox يعني أن يكون في العبارة تناقض ظاهريّ يزول بعد التدقيق والتفتيش. وأمّا Irony فيعني «التعبير عن موقف ما على غير ما يستلزمه... وتعني أيضًا حدوث ما لا يتوقّع»[٤]. قد ورد "Irony" لأوّل مرّة في كتاب أفلاطون أي «الجمهوريّة» على لسان أحد الّذين وقعوا فريسة محاورات سقراط[٥] ممّا يقطع باليقين في كون المصطلح فلسفيًّا. حدّثنا أرسطو عن ظهور هذا الفنّ قائلاً: «"أوميروس" أوّل من أظهر شكل صناعة هجاء ليس فيه الهجاء فقط، ولكن من باب الاستهزاء والمطانزة»[٦]. أمّا المفارقة اصطلاحًا، فهي أسلوب يعبّر عن معنًى ما بشكل يخالف ظاهرة ذلك المعنى؛ فنجد التباين والخلاف بين السطح والعمق. والمناطقة يعتبرون القضيّتين متناقضتين، إذا استلزم صدق إحداهما، كذب الأخرى[٧].

للمفارقة الأدبيّة مقوّمات ومحدّدات هي، أوّلاً: وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد: المستوى السطحيّ، والمستوى الكامن، ثانيًا: إدراك التعارض بين الحقائق على المستوى الشكليّ للنصّ، وثالثًا: وجود ضحيّة في المفارقة[٨].

---

١. إبراهيم أنيس وغيره، **المعجم الوسيط**، ص ٦٨٥

٢. محمد ابن مكرم ابن منظور، **لسان العرب**، ص ١٢

3 . David, B Guralink ،**Websters New World Dictionary,prentice Hall press** ، pg ١٠٢٦ وامير جناري، **متناقض نمايي در شعر فارسي**، ص ١٣

٤. نصرت عبدالرحمن، **في النقد الحديث**، ص ٦١

٥. نبيلة إبراهيم، **المفارقة**، ص ١٣١

٦. أرسطو طاليس، **فنّ الشعر**، ص ٩٢-٩٣

7 .P ،Edward ،**The Encyclopedia of Philosophy** ،pg٧١

٨. نبيلة إبراهيم، **المفارقة**، ص ١٣٣

وفي اللغة العربيّة معادلان لـــــ "Paradox"؛ الأول هو المفارقة، والثاني «التناقض الظاهريّ»[١].. وأمّا المفارقة الظاهريّة فهي عبارة تبدو متناقضة أو غير معقولة في ظاهرها مع أنها بالفحص والتأمّل يتبيّن أنّ لها أساسًا من الحقيقة[٢]. واتّسع النطاق الدلاليّ لهذا المصطلح إلى النقد الأدبيّ والبلاغة؛ حيث شاع استخدامه فيهما كمصطلح سائد، له دلالته الخاصّة. وعلى الرغم من المفارقة في علم المنطق فإنّ المفارقة الأدبيّة ليست عديمة المعنى، لأنها «عبارة تبدو متناقضة أو غير معقولة في ظاهرها، مع أنّها بالفحص والتأمّل يتبيّن لها أساس من الحقيقة»[٣].

لم يدخل مصطلح المفارقة (Paradox) بوصفه أسلوبًا أدبيًّا استخدمه الشعراء والكتّاب، في الاستعمال الأدبيّ العامّ حتّى بدء القرن الثامن عشر على الرغم من قدم مفهومه؛ كانت استخداماته كثيرة ومتنوّعة، الأمر الّذي جعل المفارقة مصطلحًا غامضًا وغير مستقرّ ومتعدّد الأشكال، إذ يتغيّر معناها من زمان إلى زمان ومن مكان إلى مكان، بل إنّها تتغيّر من إنسانٍ إلى آخر فهمًا وغايةً، حتّى استطاع عدد من الباحثين أن يحصى ما يقرب من (١٥) لونًا من ألوان المفارقة في الشعر والنثر[٤]. هذا عند الغربيّين وأمّا في اللغة العربيّة فلم يحاول أحدٌ من الباحثين — القدماء و المحدثين — أن يتصدّى للمصطلح وتحديده، على الرغم من ظهوره واضحًا في الأدب العربيّ قديمه وحديثه، ولعلّ سبب ذلك اختلاط مفهوم المفارقة بكثير من الأشكال البلاغيّة كالسخريّة والتهكّم وتأكيد المدح بما يشبه الذمّ وتأكيد الذمّ بما يشبه المدح.

تستعمل المفارقة في مجالات مختلفة، لتبيين أهداف ومقاصد شتّى منها: علم المنطق و الفلسفة و الأدب والنصوص الدينيّة و....؛ نشير باختصار إلى استعمالها في النصوص الدينيّة:

المفارقة في النصوص الدينيّة

إنّ المفارقة هي أن تقول شيئًا وتقصد سواه، وهي شكل من أشكال القول يساق فيها معنى ما في حين يقصد منه معنى آخر غالبًا ما يكون مخالفًا للمعنى السطحي الظاهر. إنّ الله عزّ وجلّ أتى بجملٍ وآياتٍ متضادّة ومتفارقة وافرة في القرآن الكريم ليعبّر عمّا يقصده لهداية عباده، على سبيل المثال في سورة البقرة: ﴿**وَلَكُمْ فِي الْقِصاصِ حَياةٌ يا أولِي الألْبابِ**﴾ (البقرة/ ١٧٩)، في هذه الآية نرى مفارقة

---

[١]. سعيد علوش، **معجم المصطلحات العربية المعاصرة**، ص ١٦٢ .

[٢] نبيلة إبراهيم، **المفارقة**، ص ١٤٠.

[٣]. مجدي وهبة و كامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب**، صص١٢٣و٣٧٦.

[٤]. دي. سي. ميويك ، **المفارقة وصفاتها، ترجمة**: الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، ص ٢٠- ٢٥

بديعة جدًّا؛ لأنّ «القصاص» يحكي عن القتل والموت لا عن الحياة، أمّا اذا لم يكن حكم القصاص والقتل، لن تكون حياة ويفشى القتل في المجتمع ويصير أمرًا عاديًّا و في هذه الحالة تهدّد الأخطار والحوادث حياة البشر و لم يكن مُرتاح البال ولو لحظةً. و في آيةٍ أخرى يقول سبحانه وتعالى: **﴿لايَسْمَعُونَ فِيها لَغْوًا إلاّ سَلامًا﴾** (مريم/ ٦٢) و**﴿ لايَسْمَعُونَ فِيها لَغْوًا وَلا تَأْثِيمًا إلاّ قِيلاً سَلامًا سَلامًا﴾** (الواقعة/٢٥ - ٢٦) من المؤكّد أنّه في الجنّة لن يكون لغو ولا لهو باطل، وهنا في هذه الآيات إنّ الله سبحانه وتعالى يصف الجنّة، ومن الشواهد والقرائن الموجودة نصل إلى هذه النتيجة أنّ هذا الكلام فيه تناقض ظاهريّ وبتركيز واستمداد من الفكر، يزيل ذلك التناقض وتنكشف حقيقة الآية والهدف من بيانها.

أدونيس[١] وأنواع المفارقة عنده

أدونيس من الشعراء المجدّدين في الشعر العربيّ و من روّاد الشعر الحديث الّذين حاولوا التحرّر من الإطار التقليديّ. كان من حوله عدد من الشعراء الجُدُد بينهم يوسف الخال ومحمّد الماغوط وإنسي الحاجّ وسواهم. وهو أوّل شاعر في العصر الحديث يكتب عن التراث الفكريّ والأدبيّ لأمّته ويرشد إلى جوانبه المضيئة والمظلمة، فيحثّ على استلهام الأولى وتجنّب الثانيّة، كما أنّه ربّما يكون أوّل شاعر معاصر يختار من هذا التراث الأدبيّ نماذج شعرية ومنتخبات تذكرنا بحماسة أبي تمّام ومنتجات البارودي؛ وهو أوّل شاعر يُعنى بالحداثة، يؤصّلها ويدعو إليها ويفرّد لها مفهومًا ومصطلحًا ورؤية خاصّة بها.

إنّ اللغة الشعريّة عند أدونيس مدينة إلى بلاغة اللغة العربيّة في مستوياتها الكلاسيكيّة وشديدة التعلّق بها[٢]. في شعر أدونيس ثمّة أصالة وتعقيد، وكثير منه يميل نحو التصوّف والمتافيزيقيّة، وهي نزعة متصاعدة في ذلك الشعر. فرفضه إطار الحياة الاجتماعيّ والسياسيّ، وأمله في يقظة قوميّة يزدادان

---

[١]. هو الشاعر والناقد عليّ أحمد سعيد إسبر المعروف بأدونيس. ولد في سنة ١٩٣٠م. في قرية قصابين بسوريا. (علي أحمد سعيد، أدونيس، **لمس كردن روشنايي**، ترجمة: حميد كريم خاني، ص ٨) درس في قريته على يد أبيه ثم التحق بالليسية الفرنسيّة في طرطوس حيث أكمل دراسته الإعداديّة وأنهى المرحلة الثانويّة في الثانويّة الرسميّة باللاذقيّة وحاز الإجازة الجامعيّة في الفلسفة من الجامعة السوريّة في دمشق وحصل على الدكتوراه في الأدب العربيّ سنة ١٩٧٣م من جامعة القدّيس يوسف في بيروت (حبيب بوهرور، تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، صص ٢٣-٢٥). إنّ أدونيس هو أحد الشعراء المعاصرين القلائل الّذين اشتهروا خارج العالم العربيّ (كاميل اليسوعيّ والأب روبرت ب.، **أعلام الأدب العربيّ المعاصر، سير و سير ذاتية**، ص ١٦١).

[٢]. سلمى الخضراء الجيوسي، **الاتّجاهات والحركات في الشعر العربيّ الحديث**، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، ص ٦٥٥

تلاحمًا مع غيرهما من مشكلات الوجود الأزليّة. وتصبح تجربة هذا الشاعر، في أحسن تعابيرها وأرقاها، مرآة عذاب الإنسان الأزليّ وأمله وبحثه الأبديّ عن الحقيقة ضمن إطار التجربة العربيّ المعاصر في عالم يقف على مفترق طريق تاريخيّ. وإدراكه العاطفيّ يجد تعبيرًا مباشرًا في صور ورموز ذات نوعيّة رفيعة جدًّا أحيانًا. إنّه لصحيح أنّه لايبلغ دائمًا نظام التوليف الضروريّ للقصيدة المتافيزيقية الجيّدة، ليبلغ التنافس بين العناصر الّتي تكوّنها، ولكن لعلّهُ لايرغب في الوصول إلى ذلك، مدفوعًا برفض أساسيّ لبلوغ التنافس في عالم عربيّ شديد التنافر في كلّ مجال[1].

تعدّدت أشكال المفارقة في شعر أدونيس كما تعدّدت أغراضها، فقد تقوم هذه المفارقة على استثمار ألفاظ اللغة وأصواتها ودلالاتها، وقد تكون بناءً فكريًّا قائمًا على إمعان النظر في الواقع والأشياء وقد تأتي تأكيدًا لذات أدونيس المتعالية المتسامية؛ يمكن أن نحصر وجوه المفارقة وأنواعها من حيث اللفظ والمعنى كما بدت لنا في شعر أدونيس بالمفارقة اللفظيّة والمعنوية. وجديرٌ بالذكر أنّ للمفارقة أنواعًا كالمفارقة اللّاشخصية، ومفارقة الاستخفاف بالذات، ومفارقة التنافر البسيط، والمفارقة الدرامية و... التي لانهتمّ بها هنا.

المفارقة اللفظيّة

هي المفارقة الّتي تستمدّ من الألفاظ وإمكاناتها الدلاليّة والصوتيّة قدرتها على إحداث نوع من المفاجأة العقليّة الّتي تصدم وعي القارئ وتتركه حائرًا قبل أن تحفز ذهنه لتجاوز المعنى الظاهريّ للعبارة وصولاً إلى مراد الشاعر. ولما كانت المفارقة في أخصّ خصائصها صنعة لغويّة، فلابدّ لصاحبها أن يكون ذا مهارة فائقة في تحريك اللغة على المستويين الدلاليّ والتركيبيّ، دون الوقوع في الخطأ اللغويّ أو التعبيريّ[2]. وبعبارةٍ أُخرى تبرز المفارقة اللفظيّة عندما يعكس ظاهرُ الدلالة القضيّة، و يحسّس القارئ بالمغايرة بين المبنى والمعنى، وهنا يمرّ القارئ بثنائيّة حادّة بين اللفظ والمعنى؛ عرّف محمّد العبد المفارقة اللفظيّة بقوله: «هي شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما حين يقصد منه معنى آخر يخالف غالبًا المعنى السطحيّ الظاهر»[3] وهذا النمط كثير في القرآن كاستخدام البشرى مع العذاب في قوله تعالى: ﴿... **وَالَّذِينَ يَكْنِزُونَ الذَّهَبَ وَالْفِضَّةَ وَلاَيُنْفِقُونَهَا فِي سَبِيلِ اللهِ فَبَشِّرْهُمْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ**﴾ (التوبة: ٣٤) أي أنذِرْهم؛ استعيرت البشارة التي هي الإخبار بما يظهر سرورًا في المخبَر به للإنذار الذي هو

---

[1]. **المرجع السابق**، ٧١٤.

[2]. عبدالهادي خضير، **المفارقة في شعر المتنبي**، ص ٦٦و ٦٧.

[3]. محمّد العبد، **المفارقة القرآنيّة دراسة بنية والدلالة**، ص ٥٤.

ضده بإدخال الإنذار في جنس البشارة على سبيل التهكم والاستهزاء؛ فإن ذكر العذاب قرينة تدلّ على أنّ "بَشِّرْ" استعارة تبعية تهكُّمِيَّة[١] تتضمن مفارقة لطيفة لاجتماع تلك الأضداد.

إنّ أدونيس كسائر الأدباء والشعراء أكثَرَ في استخدام المفارقة اللفظيّة؛ نشاهد اتّخاذ هذه البارزة في الأمثلة التالية بوصفها فنًّا من فنون أدونيس الّتي يلفت نظره إليه لبيان أهدافه و مقاصده. يستخدم أدونيس في قصيدةٍ، التناقض اللفظيّ بين لفظين الدجى والبياض هكذا:

يولد التاريخ في شمخة صدر/ في انتفاضَة/ ويلاقي في دجى الموت بياضه/ كلٌّ فجر[٢].

نرى أنّ أدونيس أتى بلفظين متناقضين لإيراد معنى واحد، وهو ملاقاة التاريخ مع النور والهداية من وراء ظلمة الموت ودجاهُ؛ وهذا في الوهلة الأولى هكذا يُخيّل للإنسان بأن ملاقات البياض في دجى الموت غير ممكن وهذا هو الصحيح دونَ أيّ شكٍّ وما هو معمول في العادة؛ لكنّ أدونيس لبيان فائدة الموت وإبرازها للتاريخ وبأن الموت أرجح له، استعمل هذه العبارة ليفصح عن ذلك المعنى والمفهوم المستتر في ذهنه؛ رُبّما يقصد أدونيس بهذه العبارة بأنّ سير الزمان عاملٌ لإجلاء الأصداء من هيكل التاريخ واتّضاحه.

في المفارقة اللفظيّة الشاعر أو الأديب كثيرًا ما يقصد إلى أبداع جمالية لنصّه بنوع ما، وليس كالمفارقة المعنوية التي، إضافةً إلى إبداع الجمال تهدف إنشاء معنىً جديد أيضًا؛ إنّ أدونيس قد استخدم المفارقات اللفظيّة لتجميل وتزيين شعره:

سِر معي يُحفَر على الأرض اليقين/ والحنينُ/ سِر معي نفتح على المغلق بابًا وكتابًا/ سِر معي تُشبَك على الحلم الجفون/ ويكون كلٌّ ما ليس يكونُ[٣].

في هذه الأبيات واضح أنّ أدونيس أنشأ تناقضًا ظريفًا من لفظين متناقضين وأوجد شيئًا من الشيء الّذي ليس له وجود خارجي؛ أدونيس يخاطب مخاطبه ويقول: رافقني وسِر معي لنطرق الطرق ونسير في الآفاق وبإغلاق عيوننا وفي الحلم والرؤيا نجعل كلّ شيء هيّن ممكن للوجود والحياة. نرى أنّه في العُرف الفتح والغلق لفظان متضادان، لكن حالة الفتح نفسها تصبح صادقة إلا على مكانٍ أو شيءٍ مغلق؛ والنتيجة أنّ اللفظين ههنا متناقضان، من جهةٍ، ومتّفقان من جهةٍ أخرى.

هكذا يقول في قصيدةٍ أخرى:

---

[١]. سعدالدين التفتازاني، **شرح المختصر**، ٣٥١ و ٣٦٤.

[٢]. علي احمد سعيد، أدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج١، ص ١٤٥.

[٣]. **المرجع السابق**، ص ١٤٦.

فينيقُ أنت من يرى ظلامنا/ يحسُّ كيف نمحي/ فينيقُ مُتْ فديٌّ لنا/ فينيقُ ولتبدأ بك الحرائقُ/ لتبدأ الشقائق/ لتبدأ الحياة/ يا أنت/ يا رمادُ يا صلاةُ[١].

فينيقُ أسطورة الموت والبعث والحياة؛ تلمع هذه الأسطورة في كلّ أشعار أدونيس، لأنّ أملاً من آمال أدونيس هو إحياء الأقطار العربيّة وثقافتها مرّة أُخرى، لهذا يشبّه تلك الدول العريقة الهامدة بفينيق، لأنّ فينيق بعد الاحتراق والفناء، تعود له الحياة مرّة ثانية؛ في الأبيات الّتي سبق ذكرها، استخدم أدونيس معًا لفظ الحرائق والشقائق الّتي قابلت بعضها البعض وتناقضت في المعنى لبيان حقيقة فينيق وزعم أنّها في آنٍ واحد يبدأ بها الدمار والهدم والحريق والمتعة والسرور، هكذا تارةً تخلق الحزن والغمّ وتارةً تخلق الخير والمرح.

كما يقول أيضًا:

ينبغي أنْ أُسافر في جَنةِ الرمادِ/ بين أشجارها الخفية/ في الرماد الأساطيرُ والماسُ والجزّة الذهبيّة[٢].

الرماد ملازم الحريق والنار، والجنّة بعيدة عن الحريق! في عبارة "ينبغي أن أُسافر في جنّة الرماد" بين الجنّة والرماد تناقض؛ واستعمال هذا التركيب يُري لنا أنّ أدونيس يقصد من هذا التناقض ترسيم جو المجتمع الّذي كان يعيش فيه أي أنّه كان مجتمعًا جميلاً في زمنٍ وأصبح رديئًا كرداءة الرماد في زمنٍ آخر. و يقول أيضًا:

كان أبوتمام/ مشتعلاً كالجمر/ خلف شتاء الليل والأحلام/ يكتب أغنية/ بالقصب المكسور/ بنجمة الميلاد/ عن رحلة الصيف الشتائية/ سوداء سحرية/ تحيّة الآتي إلى بغداد[٣].

عبَّرَ أدونيس عن الرحلة الّتي لمتكن في موعدها المقرّر وفي غير الزمن الّذي يناسبها بتعبير طريف وجميل جدًّا، و أخذ لها عنوانًا بديعًا وهو "رحلة الصيف الشتائيّة"، يُعنى بهذا التعبير، الرحلة الّتي عُمِلَت في الصيف لكن أطلق عليها رحلة الصيف الشتائية بسبب عدم الإفادة لها. استعمال اللفظين المتناقضين "الصيف" و"الشتاء" لتعبيرٍ واحدٍ، زاد على كلام أدونيس طلاوة وحلاوة.

---

[١]. **المرجع السابق**، ص ٧٧.

[٢]. **المرجع السابق**، ص ٤٣٥.

[٣]. علي أحمد سعيد، أدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج١، ص ١١٦و ١١٧.

في قصيدة "آخر السماء" من دفتر «أغاني مهيار الدمشقي» يستخدم المفارقة اللفظيّة بشكلٍ آخر التي يريد بها وعي المتلقي وتنبّهه ليتأمل في شعره؛ خاصةً ههنا حينما يستفيد من تناقضين مختلفين في آنٍ واحدٍ:

يحلم أن ينهض أنينهار/ كالبحر أن يستعجل الأسرار/ مبتدئًا سماءَه في آخر السماء[1].

التناقض الموجود هنا هو بين ينهض وينهار لأنهما فعلان متناقضان؛ النهوض هو عمل الاستقامة والوقوف، لكنّ الانهيار يعني الخمود والهدم وهو ضدّ الوقوف. وأيضًا بين الابتدا والآخر علاقة تنافر وتناقض في اللفظ والظاهر.

وفي مكانٍ آخر:

أنا فيضٌ في اُمتي و عتيقٌ/ مَرَّ في كونها العتيق الجديد/ مطلق في كيانها، فأنا فيه/ كيانٌ طلقٌ بغير حدود[2].

في شطر "مرَّ في كونها العتيق الجديد" الّذي أصل الجملة هو: مرَّ الجديدُ في كونها العتيق، كلمتي العتيق والجديد متقابلتان متناقضان، استعملهما الشاعر معًا ليلبس المعنى والمفهوم حليةً ظريفةً مبدعةً. وواضح أن اللفظين تنافرا بالظاهر فقط، لكن من حيث المعنى ممكن أن تطرأ على أيّ قديم ومندرس في أيّ زمنٍ حالة جديدة وتجدد ما صار عتيق في الواقع. أيضًا:

يضمّنا الموت إلى صدره/ مغامرًا، زاهدًا/ يحملنا سرًّا على سِرّه/ يجعل من كثرتنا واحدًا[3].

«المغامر» هو الشخص الّذي يسيح ويدور في الأرض ليكشف عن حقيقة الأشياء أمّا الزاهد فهو الشخص الّذي يقضي عمره في عزلة للتعبّد والتمسّك بالحق؛ هذان اللفظان (المغامر والزاهد) متناقضان لفظًا لكن في المعنى لايكونان متناقضين ويقصد بهما أدونيس أنّ الموت مرّة يضمّنا إلى صدره كمغامر ومرّة أخرى يضمّنا كزاهد. وأمّا التناقض الثاني الّذي هو موجود في هذه العبارة فهو جعل الكثرة وحدة في اللفظ كما هو شيء بعيد عن النظر، وفي البداية، تبدو جملة «يجعل من كثرتنا واحدًا» للمخاطب جملة بعيدة عن الواقع، لكن من حيث المعنى وبعد التأمّل فيها يمكن أن نصل إلى معناها الحقيقي الذي هو ممكن الحدوث. ولفظ كثرة نقيض للفظ وحدة؛ والشاعر يقصد من لفظة واحد،

---

[1]. **المرجع السابق**، ص ٢٦٧.

[2]. **المرجع السابق**، ص ٢٧.

[3]. **المرجع السابق**، ص ٣٧.

الاتحاد والسلام بين الجماعة. وواضح أنّ هذه المفارقة اللفظيّة ههنا، تبدو مستخدمة لتجميل وتزيين ظاهر الشعر وتطريفه.

المفارقة المعنويّة

المفارقة المعنويّة هي الظاهرة الّتي وراء مظهرها الطبيعيّ ومعاييرها المقبولة عند الكلّ حقيقة خفيّة مخالفة لذلك الظاهر البيّن؛ إذن إبراز هذه الحقائق، في النظرة الأولى تبدو متناقضة لأنّها لاتتّفق مع العادة والمنطق السليم[١].

قد واجه الإنسان على مرّ العصور الحياةَ وما فيها من خير وشرّ وأمل ويأس وفرح وألم، حيث نلاحظ أنّ النفس البشرية مفطورة على حب الخير وبغض الشر ولذلك تجدها تفرح وتستبشر إذا ما سمعت ما يسرّها وتحزن وتنفر إذا سمعت ما يسوؤها[٢]؛ فبرزت هذه المواجهه في نزعتين أساسيّتين تجاه الحياة: النزعة التشاؤمية والنزعة التفاؤلية.

المفارقات المعنويّة عند أدونيس أكثر استعمالاً من المفارقات اللفظيّة؛ لأن كلّ مفارقة لفظيّة في الأصل هي مفارقة معنويّة، لكن عكس هذه القضيّة ليس صادقًا. نأتي بأمثلة من المفارقة المعنويّة في أغراض شتّى كالتالي، ليتّضح لنا مقدار وكيّفيّة استعمال هذه الظاهرة عند الشاعر الكبير أي أدونيس؛ ومن الأغراض الّتي هي هامّة جلية عند أدونيس هي التشاؤم والتفاؤل، نبحث عنها في ما يلي:

١- التشاؤم

التشاؤم هو الاشمئزاز من شيء أو من شخص، وهو ضدّ التيمُّن[٣]. التشاؤم هو صراع ذاتي أو حالة نفسية في الإنسان، ينتج عن القلق والخوف تجاه الأزمات والأحداث، أو تجاه قضايا فكرية أو سياسية أو اجتماعية، فيصاب المرء بالسأم والاضطراب والتوتر. الإنسان المتشائم يفقد التوازن ويشعر بانعدام الأمن والأمان والفرح والسعادة. التشاؤم ظلّ ولايزال شائعًا في جميع الآداب وعند الشعوب بأسرها، لكن تختلف دواعي هذه الظاهرة ومظاهرها من عصر إلى عصر[٤]. التشاؤم نتيجة لأمزجة الشعراء الحزينة وظروفهم الخاصة ولتأثرهم بالقضايا الاجتماعية المأزومة وبالاتجاهات الفلسفية والأدبية كالرومانسية و.... وهناك علاقة مباشرة بين الأزمات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وبين التشاؤم

---

١. تقي وحيديان كاميار، **متناقض نما در ادبيات**، ص ٢٧١.

٢. جابر السميري وعبير سليمان محسن الطرطور، **التطير و آثاره وسبل علاجه**، ص٢.

٣. خليل جُرّ، **فرهنك عربي فارسي لاروس**، ص ٥٧٣.

٤. هادي نظري منظم وخاطرة أحمدي، **التشاؤم في شعر أبي‌العلا المعري وعبدالرحمن شكري**، ص ١٩٨.

عند الشعراء؛ فالأدب، شعره ونثره، قد يكون صورة لما يجري في المجتمع، والشاعر ذو شعور مرهف وإحساس عميق وهو يتأثر بالأوضاع الاجتماعية كما نلاحظ في مرّ العصور خاصةً في العصر الحاضر، حيثُ اصطبغ الأدب في بعض الأحيان بالحزن والتشاؤم[1]. يقول شوقي ضيف: «قد يصطبغ شعر شاعر بصبغة خاصة كالتفاؤل أو التشارم، والتشاؤم ينتج عن ظروف الشاعر الخاصة وتفكراته الحزينة»[2]. وإلى جانب العوامل الاجتماعية والسياسية نلاحظ أسبابًا أخرى كالعاهات الجسدية (العَمى، والعَرج و...) والهواجس النفسية كالتفكر والتأمل في الموت والفناء والزوال والفقر والمترلة الاجتماعية المتردّية للأديب وغيره. والإنسان كائن يتفكر ويتأمل، ويسوقه تفكّره نحو ألوان من الحزن والأسى وضروب من اليأس والقنوط وبالتالي التشاؤم؛ وهو بالتالي يبثّ أحاسيسه وعواطفه في الشعر والأدب ويشكو المصائب والأزمات والآلام بوساطة اللغة[3]. نقصد بهذا العنوان تفريد المتناقضات الموجودة في الأشعار الّتي أنشدها أدونيس في حالة من اليأس والتشاؤم وعدم الرجاء، كالتالي:

نوافذ أيّامنا حُطِّمت/ ولم يبق فيها ستارٌ/ وفجر أساطيرنا مغلقٌ يُحيط أجفانَهُ الغبار[4].

في "نوافذ أيامنا حُطِّمت و لم يبق فيها ستار" تناقض معنويّ، لأنّه حينما تُحيط نوافذ الأيّام، لم يبق ضوء ولانور وكل مكان يصبح مسودًّا مظلمًا، لذا لايحتاج إلى ستار ولا إلى أيّ مانع آخر، لأنّ النافذه هُدمت و لم توجد من الأساس والعرق. لفظ التحطيم وأيضًا الفجر المغلق وإحاطة الغبار تدّل على تشاؤم الشاعر.

إن المفارقة تقوم على تظاهر المرء بكونه خلاف ما هو عليه فصاحب المفارقة قد يقول شيئًا لكنّه في الحقيقة يعني شيئًا آخر تمامًا؛ أدونيس ههنا في هذا الشاهد أيضًا يستعمل هذه النكتة الظريفة:

بُحَّ صوتُه/ هو كالشرنقة الصفراء/ يحيا فيه موتُه[5].

الشرنقة هي غشاءٌ واقٍ من خيوط دقيقة تنسجه بعض الحشرات حولها كدودة القزِّ؛ لتحمي به في طور من أطوار حياتها[6]. التناقضُ معنويّ في عبارة «يحيا فيه موته»، لأنّه في العادة لايمكن أن يحيا الموت

[1]. **المرجع السابق**، ص ١٩٩.

[2]. شوقي ضيف، **دراسات في الشعر العربي المعاصر**، ص ١١١.

[3]. هادي نظري منظم، وخاطرة أحمدي، **التشاؤم في شعر أبيالعلا المعري وعبدالرحمن شكري**، ص ١٩٩.

[4]. علي احمد سعيد، أدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج١، ص ١٣٠.

[5]. **المرجع السابق**، ص ١٤٩.

[6]. مصطفى، إبراهيم والآخرون، **المعجم الوسيط**، ص ٤٨١.

الموت بأيّ وسيلة، لكن حينما نتأمّل في القضيّة يتّضح لنا بأنّ الشرنقة تموت من جهة وتحيا من جهة أُخرى، وحياها مرّة أُخرى هي مقدّمة لموت قادم، وأدونيس أخذ هذا التشبيه لتشابه الصوت بتلك الشرنقة من جهة الخفض والبسط. ههنا بحوح الصوت وحياة الموت يمكن أن تدل على التشاؤم الذي أحيط به الشاعر.

لو توقّفنا عند المفارقة المتفوّقة التي يحدثها النص الآتي الذي يتحدث عن صقر قريش الذي قام من بلد العراق وخرج إلى الأندلس وأسّس دويلة اموية ههناك حيثُ هزم العباسيون الحكومة الأموية في العراق، لوجدنا أن النص يرتقي إلى درجة لوحة ظريفة رسمها مصوّر بارع صوّر أجزاء الأحداث بدقّة ومهارة مدهشة:

والصقرُ في الحنين في الحيرة بين الحلم والبكاء/ والصقر في متاهِهِ، في يأسه الخلاّق/ يبني على الذروة في نهاية الأعماق[1].

في العادة اليأس هو قاتِل، لكن أدونيس استخدم له معنى خلاف المعنى الّذي اعتاد عليه في الاستعمال وهو تركيب "يأسه الخلاق"؛ في هذا النوع من التأليف الّذي أوجده أدونيس بين لفظين متناقضين واستخدمهما متساندين، يقصد من هذا البارادوكس المعنويّ المبالغة وإيراد شدة اليأس الموجود. في هذه الأشطر إضافة إلى "يأسه الخلاق" نشاهد تناقضًا معنويًّا ثانيًا وهو البناء على الذروة في نهاية الأعماق! لأنّه من المعلوم بأن الذروة تكون في الأعالي وفي القمم لا في الأعماق والغور. يريد الشاعر أن يرسم صورة وسيمة من الأعالي والقمم الّتي لم يستطع أن يصل إليه أيّ أحد من شدة وسامتها وعلوّها وبُعدها عن وصول يد المرء إليه. وألفاظ البكاء، والمتاه، واليأس ونهاية الأعماق تدّل على حس التشاؤم.

كيف استطاع أدونيس يضيء الطريق من السواد؟ هذه مفارقة ولا ريب أنها أمر يدعو إلى الدهشة والاستغراب والبحث عن تسويغ مناسب لهذه الغربة:

وكان، والسواد في طريقه يضيء/ يغيّر السماء/ يعشق من مات ومن يجيء/ ويهجر الأحياء[2].

السواد يحكي عن الظلمة والضياء! في شطر "السواد في طريقه يضيء"، نرى تناقضًا معنويًّا لطيفًا؛ ضياء السواد هو تناثر الظلام وانتشار ذلك الضياء في مسير ذلك الشخص الّذي يحكي عنه و يمكن أن

---

[1]. علي أحمد سعيد، أدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج١، ص ١١٤.

[2]. **المرجع السابق**، ص ١٢٩.

يكون هو الشاعر بنفسه أو بطل أشعاره. سيطرة السواد على الطريق تعني الحيرة والتيه، كما حبّ الأموات وهجر الأحياء يشيران إلى وجود التشاؤم في نفس الشاعر.

وفي البيت التالي في النظرة الأولى، يبدو بكاء السكون أمرًا غريبًا ما، لكن عند التعمق في أسرار المعنى الشعري سنجد أنّ أدونيس يقصد به عمق الفاجعه والمصيبة التي نزلت عليه:

على بيتنا كان يشهق صوتٌ ويبكي سكون/ لأنّ أبي مات، أجدب حقلٌ وماتت سنونو[١].

البكاء يكون مع ضجيج وأصوات تؤوّه من الحزن والألم؛ لم يستطع السكون أن يبكي للزوم الصوت والضجيج مع البكاء؛ لذا "يبكي سكون" يريد به الشاعر بأنّه حينما مات أبوه أخذ كلّ شيء يبكي ويذوب من فقدانه، حتى السكون الّذي لم يحك و لم يتنفس، أخذ يبكي من الفقدان والأسى. شهيق الصوت وبكاء السكون وموت الأب والسنونو وأيضًا جدب الحقل كلّها تحكى عن تشاؤم الشاعر من كلّ حدث يصيبه.

المفارقة المستعملة في شعر أدونيس لها دلالة على عمق موهبته وغزارة لغته وقلقه المستمرّ حيال شعره ورغبته في تطويره وإجادته. يقول الشاعر:

ماشٍ على أجفانه سادرًا/ يجرّهُ مديدُ آهاته/ تلطمه الحيرة أنّى مشى/ كأنّها سُكنى لخطواته[٢].

الخطوة تعني التحرّك والتنقّل من مكان إلى مكان آخر! "سكنى لخطواته" تناقض معنويّ وهي تعني الهدوء والسكون الّذي ترّكزه الحيرة على تلك الخطواة في حين التحرّك والمشي. جرير الآه والحسرة ولطم الحيرة وسكون الخطوة تصوّر لنا حالة من الحالات النفسية الطارئة على الشاعر، وهي حالة الشاؤم.

إنّ المفارقة التي نجدها في هذه الأبيات تتمثّل في المعاني المتضادة التي تصدم القارئ وتدهشه لغرابتها، و من جرأة أدونيس هي تخطّى التقاليد التي استطاع إلى حدٍ كبير يكسِّرها ويعلو منها في إبداع الشعر في عصرنا الحاضر:

عُلِّق بالغيب فأجفانهُ/ رمليَّة الأفق/ كأنّما، من يأسه، شمسه/ تغيّب في الشرق[٣].

ما نراه كلّ يوم هو طلوع الشمس من المشرق وغروبها من المغرب؛ لكن أدونيس في هذا التناقض المعنويّ رسم بصورة جميلة شدّة اليأس والتشاؤم وشبهه بغروب الشمس من ناحية المشرق وأعرب عن

[١]. **المرجع السابق**، ص ٤٠.

[٢]. **المرجع السابق**، ص ٥٧.

[٣]. **المرجع السابق**، ص ٥٧.

موضوع بخلاف العادة والأصل لشدّة المبالغة فيه، أي اليأس والتشاؤم إلى حدٍّ غالب عليه الّذي جعل كلّ شيء في حياته مقلوبًا، حتى الشمس تشرق من الغرب في عالمه. كون الأجفان متربة ورمليّة ووجود اليأس وأيضًا غروب الشمس من جهة المشرق تُري للمتلقي حالة تشاؤم تجري في بيان الشاعر.

المفارقة في شعر أدونيس تنشأ من منظور نفسي ينمو عن حالة وقع الشاعر في مواقف مختلفة؛ في قصيدة "مجنون بين الموتى" يقول:

خَرَسُ الأصداء في سمعي تفوَّه/ أنني صرتُ مشوَّه....[١]

الصدى يعني انعكاس الأصوات وتكرارها، و الخرس يعني اللاتكلُّم! في شطر "خرس الأصداء في سمعي تفوَّه" يتّضح لنا بأن بارادوكسًا طريفًا يكمن في العبارة؛ وهو صمت انعكاس الصوت في سمع الشاعر! الصدى يحكي عن الهمهمة والتكلّم، في حالة أنّه يجب أن يوجد صوت ليتردّد الصدى وينعكس في الآفاق؛ استعمال الخرس في مساندة لفظ الصدى يعبّر عن امتلاء سمع الشاعر من الأصوات وموت انعكاسه في أُذنيه وعدم فهم الصدى. وجود خرس الصدأ وكلمة التشوه ههنا تبيّن لنا تطيّر الشاعر وتشاؤمه.

وأيضًا في الأشطار التالية من قصيدة "وجه مهيار" التي استطاع الشاعر أن يرسم فيها صُور غريبة وجديدة من المفارقة من حيث المعنى والمفهوم:

وجه مهيار نار/ تحرقُ أرض النجوم الأليفة/ هو ذا يتخطّى تخوم الخليفة/ رافعًا بيرق الأفول/ هادمًا كلّ دار[٢].

عادةً يرفع الناس بيرق الظفر والانتصار لا بيرق الأفول! التناقض المعنويّ في نفس جملة "رافعًا بيرق الأفول"؛ يكمن الهدف من استعمال هذا التناقض هو الأفول والانحطاط الحقيقيّ الّذي كان مهيار إلى حدٍّ ما جادًّا في تحقّقه، حتّى يظنّ كأنّه غلبة وظفر. إنّ الاحتراق، والهدم والتدمير، ورفعُ بيرق الأفول في هذه القطعة تشير بصورة واضحة إلى تشاؤم الشاعر.

وفي مكانٍ آخر في قصيدة "الضياع" في ديوان «ساحر الغبار» يقول:

الله ما أجملَ أن يضيعَ بي وجهي وأن أضيع/ ممتلئًا بالنار/ ياقبر يا نهايتي أوّل الربيع[٣].

---

[١]. **المرجع السابق** ، ص ١٧٩.

[٢]. **المرجع السابق**، ص ٢٦٨.

[٣]. **المرجع السابق**، ص ٢٨٥.

الربيع فصل الجمال والنشأة والحياة الجديدة وهذا يعني البداية والولادة من جديد؛ جملة "يا نهايتي في أوّل الربيع" جملة متناقضة، لأنّ أدونيس يقصد أنّ نهايته كانت في أوّل الربيع الّذي هو أصل الحياة وبدايتها؛ في هذه العبارات يجعل أدونيس القبر منادًى، ويُظنّ بأنّ هدفه من هذا النوع من التركيب هو في الأصل نداء الموت، لانّ الموت في الحقيقة نهاية من جهة وبداية وحيويّة وحياة من جهة أخرى. وكلام «ما أجملَ أن يضيعَ بي وجهي و أن أضيع/ ممتلئًا بالنار/ ياقبر يا نهايتي أوّل الربيع» في هذه القصيدة كافةً يرسم لنا حالة أدونيس النفسية الناشئة من عدم الثقة بالدنيا وسيطرة الاشمئزاز عليه وعدم تفاؤله.

من المؤكد أنّنا لا نستطيع القول إنّ كلّ قصيدة تضمّ مجموعة من المتناقضات هي قصيدة مفارقة، فالمسألة لاتتعلق بالألفاظ فقط، ولا بالمعاني المتناقضة، بل بمجمل الصور الشعرية الخلاّبة التي تنتجها مخيلة الشاعر الحقيقي ورؤاه المبدعة واحساسه المرهف التي تترك المتلقي في حالة ذهول وحيرة وإعجاب[1]. إذن نرى مفارقات شعر أدونيس لها صورة شعرية ظريفة لامعة تجذب القارئ وتدهشه كقوله:

أقبل في هاويةٍ أجهل أن أراها/ أخاف أن أراها/ أقبل في هاويةٍ مليئة/ بفرحة المنبيء والنذير/ فَرحة أن تصير/ أغنيّتي أغنية سواها/ تقود هذا العالم الضرير/ فَرحة أن أصير/ خطيئةً، وخاطئًا يحيا بلاخطيئة[2].

نرى في الشطر الأخير أيْ "خاطئًا يحيا بلا خطيئة" تناقضًا معنويًّا؛ عندما يصبح الإنسان مخطئًا يقضي باقي عمره مع تلك الخطيئة وهذه الحالة تسبّب له الألم والكآبة والحياة اللّامريحة، لكن أدونيس يرجو أن يعيش عمره وهو خاطئ، ليفرح دون تلك الخطيئة ويسرّ من هذه الحالة الّتي منحت له فرصة الحياة مرّة أخرى وعلى رغم من أنّه مخطئ يخيّل نفسه الشخص الّذي لايرتكب أيّ جريمة؛ وهذا مجرّد أمل، لأنّ حدوثه في الواقع بعيد عن النظر ومخيّلة المرء. ههنا يمكن أن نقول إنّ لفظة الهاوية التي تدل على الجحيم والنار والاحتراق، وكلمات "العالم الضرير" و"المخطئ" تستطيع أن توصِلنا إلى نتيجة واحدة وهي تشاؤم أدونيس؛ خاصةً حينما نرى استعمالها في شتى قصائده بارزة جدًا.

وفي النص الآتي أيضًا مفارقة جميلة تعتمد على التضاد:

---

[1]. هشام، فاضل محمود، **المفارقة في الشعر ... إشكالية المفهوم والرؤية**، ص ١٥٨.

[2]. علي أحمد سعيد، أدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج١، ص ٢٩٢.

صدئت عَرَبات النهار/ صَدئ الفارسُ/ إنّني مقبلٌ من هناك/ من بلاد الجذور العقيمة/ فَرَسي برعمٌ يابسٌ/ وطريقي حِصار[١].

«الطريق» كما جاء في المعجم الوسيط هي الممّر الواسع الممتد أوسع من الشارع[٢] و«الحصار»: قيد الدابّة و الموضع الّذي يُحصر فيه الإنسان[٣]؛ يتّضح لنا أنّ اللفظين متقابلان ومتناقضان؛ أدونيس يريد من هذا التناقض محدوديّة المناهج الموجودة أمامه وحصر الثقافة العربيّة الّتي لم تكن نشيطة وذات انتعاش كثقافة باقي الأقطار. تركيبات "بلاد الجذور العقيمة"، و"فَرَسي برعمٌ يابسٌ" و"طريقي حِصار" كلّها تشير إلى اشمئزاز أدونيس وتشاؤمه. وفي قصيدةٍ أخرى يقول:

(الناس نيامٌ فإذا ماتوا انتبهوا) أو كما قيل: وأنتم نيامٌ، فاذا انتبهتم/ مِتُّم، أو كما سيقال/ أنتم وسخٌ على زجاج نوافذي ويجب أن أمحيكم، أنا/ الصباح الآتي والخريطة الّتي ترسم نفسها/ مع ذلك في أحشائي حُمَّى تسهر عليكم مع ذلك أنتظركم....[٤]

الموت يسبّب للإنسان عدم التحرّك وعدم الانتباه وافتراق الجسم والروح عن البعض؛ "أنتم نيام فإذا انتبهتم متُّم"، هذه جملة فيها بارادوكس وهو واضح لأنّ النائم إذا يصحو من نومه يرجع له وعيه وانتباهه، لكن كيف اليقظة تسبّب له الموت؟ يمكن أن يقصد أدونيس من هذا الكلام أنّ الناس عائشون في غفلة ومادام يقضون أيّامهم في هذه الغفلة وهم عائشون والحياة مستمرّة لهم، فإذا استيقظوا من هذه الغفلة وأرادوا أن يقضوا عليها يلزم أن يفنوا ويفدوا أنفسهم وحياهم من أجلها. في هذا الشطر "أنتم وسخٌ على زجاج نوافذي ويجب أن أمحيكم" يتجلّى تشاؤم الشاعر بوضوح وذلك بيّن للمتلقّي.

أدونيس في قصيدة "مرثية عمر بن الخطاب" استخدم بارادوكس "الشمس له مظلة" بصورة جميلة حينما صاغ من نور الشمس ظلاً؛ يقول:

صوتٌ بلاوعدٍ ولاتعلّه/ يصرخ، والشّمس لهُ مظلّه/ متى متى تُضرَبُ يا جبلّه؟[٥]

---

[١]. **المرجع السابق**، ص ٣٥١.

[٢]. مصطفى، إبراهيم والآخرون، **معجم الوسيط**، ص ٥٥٦.

[٣]. **المرجع السابق**، ص ١٧٨.

[٤]. علي احمد سعيد، أدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج١، ص ٣٥٧.

[٥]. **المرجع السابق**، ص ٤٢٤.

من الواضح أنّ الشمس مضيئة دائمًا و لن تستطيع أن تظلّ على حالة واحدة، لأن الظلال يلازم وجود جسم مظلم وله أبعاد ليسطع النور فوقه و هذا النور الساطع يجعل تحت ذلك الجسم الكدر ظلاًّ؛ من ثَمّ يتّضح لنا بأن جملة "الشمس له مظلّة" فيها تناقض معنويّ. صريخ الصوت بلاوعد وتكرار لفظ متى أيضًا يبيّن لنا التطيّر الحاكم على تلك الحالة المتشائمة.

قد يخطّط الشاعر المحدث لأحداث عنصر الصدمة أو الدهشة أو المفاجأة في نصه، وقد يمهّد لهذه الصدمة عدّة أبيات ليصل منها ومن خلالها إلى هدفه؛ ههنا نرى أدونيس في هذه القصيدة مهّد تمهيدًا ظريفًا لعرض هدفه، وهو رسم صورة جملة للعذاب:

خلِّنا يا أبانواس/ الليالي تلفّنا بالعباءات والدِّمن/ وأحباؤنا طُغاةٌ مراؤون كالسماء/ خَلِّنا للعذاب الجميل وللرِّيح والشَّرَر/ نقتلُ البعث والرجاء/ ونغنّي ونستجير ونحيا مع الحجر/ نحن والشعر والمطر/ خلِّنا يا أبانواس[1].

أيّ عذاب يكون جميلاً وله جمال؟ الجمال هو للأشياء الّتي يستأنس الإنسان برؤيتها ويسرُّ من وجود ذلك الجمال في تلك الأشياء، لكنّ العذاب كما هو المعلوم من اسمه، يُؤذي الإنسان، ومادام يصدم روح الإنسان وجسمه ليس أيّ جمال فيه! لكن أدونيس فمن عاداته أن يكسر الحواجز من المعاني والألفاظ المكبّلة، ويبدع معاني جديدة من تركيب الألفاظ والمعاني المستعملة والمكرّرة؛ في "خلّنا للعذاب الجميل" خلق أدونيس مرّة أخرى تناقضًا معنويًّا بديعًا. قتل البعث والرجاء من أبرز الكلمات التي تهدينا إلى أخذ نتيجة التشاؤم من نفسية الشاعر.

المفارقة تحتاج إلى شاعر واعٍ وفطن يستطيع أن يستلهم من مواقف محدّدة مواقف متباينة؛ إنّ أدونيس هو الشاعر البارع الذي استطاع يخلق آثارًا وصورًا كبيرة من مواقف محدودة كما هو واضح لكلّ من قُرّاء ومارِسو أشعاره؛ في أول قصيده من «تحولات الصقر» في قصيدة "فصل الدمع" يقول:

أمضي ويمضي معي الفرات/ تتبعني الأشجار كالرّايات/ تتبعني عينان من مجامر السنين/ أرقص في خواصر التنّين/ مع نجمةٍ سوداء[2].

لون النجمة كلون سائر الأجرام السماويّة مضيء ويسطع نورًا، هذا مانراه في الواقع؛ "نجمة سوداء" نقيض ما عرفناه في الحقيقة؛ رُبّما الشاعر يقصد من استعمال هذا التعبير دلالته على سوء الإقبال والحظّ وشبّه سوء الحظ هذا بشيء مظلم طلع في طالعه كنجمة سوداء تطلع في سماء مظلم.

---

[1]. **المرجع السابق**، ص ٤٢٥.

[2]. **المرجع السابق**، ص ٤٦٥.

يتبيّن لنا أنّ أدونيس أخذ هذا التعبير لشباهة المشبّه والمشبّه به بالطلوع والأفول و الرداءة. النجمة من أجمل الأشياء الموجودة في الكون؛ أيّ دليل غير الاشمئزاز والتشاؤم يمكن أن يجعل الشاعر يستخدم لها لون السواد؟! والجواب هو التشاؤم الذي يمكن أن نصل إلى وجوده في نفس الشاعر من استخدام الألون المكدّرة والتعابير الحزينة في كلامه.

ونقرأ في النص الآتي مفارقة موفّقة تتحدث عن غواية دمشق؛ البلد الذي يخاطبه أدونيس كإمرأة في أشعاره دائمًا:

يا امرأةً للوحل والخطيئة/ أيّتها الغواية المضيئة/ يا بَلدًا كان اسمه دمشق....[١]

"الغواية" في المعجم الوسيط هي الإمعان في الضلال[٢] والمضيئة أي منورة ولامعة؛ الغواية المضيئة يريد بها أدونيس دمشق الجميلة الّتي بجمالها تغوي البشر وتسوقه إلي الضلال والبعد عن الطريق الصحيحة. التناقض المعنويّ في الغواية المضيئة يكمن بين اللفظين المتناقضين اللذين استخدمهما أدونيس معًا لبيان معنى واحد. والوحل، والخطيئة والإغواء هي كلمات تسوق ذهن المتلقي إلى نوعٍ من التشاؤم في نفس الشاعر.

هكذا يقول أدونيس:

حان ميعادُنا/ مَن يلمُّ البُقولْ/ مَن يهزّ الغصون الخفية/ في سهول الرّؤى ويجرّ الخيول/ من بحيراتها القصيّة/ نهرًا موحش الرحيل أنيسًا إلى الرحيلِ؟![٣]

في شطر "نهرًا موحش الرحيل أنيسًا إلى الرحيل" لفظ «موحش» نقيض للفظ «أنيس»؛ كيف يمكن أن يكون النهر في آنٍ واحدٍ موحشًا للرحيل وأنيسًا للرحيل أيضًا؟ أدونيس يقصد من استعمال هذا التناقض الذي ينشأ من حالته المتشاؤمة، النهر الّذي يجري ماؤه خلافًا لإرادته، أي ذلك النهر يهوي أن يبقى لكن الماء يجري على خلاف ميله إلى البقاء ويسير ويرحل به إلى مكان آخر.

ومما زاد المفارقة بلاغة عند أدونيس أنّه ينأى بنفسه عن قصد أو عن غير قصد عن التصريح بذلك، صائرًا إلى الأسلوب غير المباشر؛ يقول:

أغلقي/ جسدانا زوايا وأغطية ضيّقة/ جسدانا رتاجٌ وسقّاطةٌ والممرُّ إلينا/ ولهٌ في النبات المعرّش في الفُسحةِ الضيقة/ بين أفخاذنا والعيون/ ولهٌ يفرز الجنون[١].

---

[١]. **المرجع السابق**، ص ٤٦٨.

[٢]. مصطفى، إبراهيم والآخرون، **معجم الوسيط**، ص ٦٦٧.

[٣]. علي أحمد سعيد، أدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج١، ص ٤٨١.

"الفسحة" في المعجم الوسيط هي السَّعَةُ [٢] و"الضيقة" هي الفقر والشدة[٣]؛ وفي التتريل العزيز: ﴿**وَلَمّا جاءَتْ رُسُلُنا لُوطًا سِيءَ بِهِمْ وضاقَ بِهِمْ ذَرْعًا**﴾ (هود، ٧٧) و﴿**وَلَقَدْ نَعْلَمُ أَنَّكَ يَضِيقُ صَدْرُكَ بِما يَقُولُونَ**﴾ (الحجر، ٩٧)كما نشاهد أنّ بين الفسحة والضيقة تناقضًا معنويًّا استخدمه أدونيس، ولا يمكن أن يكون شيء في آنٍ واحدٍ فسيحًا أي وسيعًا و من جهة أخرى أن يكون ضيّقًا وقصير المجال. فعل أغلقي وكون الجسد زاوية والغطاء الضيق يحكى عن ذرّة من التشاؤم الغالب على نفس الشاعر.

٢- التفاؤل

فَأَّلَ تفئيلاً بالشيء، أي جعله يتفاءل به وهو ضدّ التشاؤم[٤]. الشعراء ينشدون أشعارهم في حالات مختلفة؛ الحالات التي تطرأ عليهم أو تصيبهم في طوال حياتهم؛ أدونيس أيضًا من هؤلاء الشعراء الّذين يرسمون التصاوير التي تخطر ببالهم أو تطرأ عليهم في تلك الحالات المتنوّعة كحالة الفرح والحزن والتشاؤم واليأس والرجاء وغيرها في قالب الشعر؛ ههنا نريد أن نشير إلى الشعر المتفائل باستخراج المفارقة المعنويّة في قالب التفاؤل ونشرح ونبيّن تلك المفارقات المتفائلة الموجودة في شعر أدونيس، منها:

عِبْرَ أيّامك في المستقبل/ موعد لمينجل/ لك فيه طفلةٌ ترضع، كالثدي، السنينا/ وتُسوّي لك، يسراها، من الحبِّ، يمينًا[٥].

عند وقوع الموعد نرى تناقضًا معنويًّا و هو متفائل؛ عندما يقول أدونيس: عبر أيّامك في المستقبل، موعد لمينجل، ففعل "لم ينجل" يبدل زمان الفعل إلى الماضي، فالمراد من هذا القول: أنّه في طوال أيّامك في المستقبل لك الموعد الّذي لم يكشف في الزمن الماضي. استخدام "المستقبل والحب" ههنا يستطيع أن يجعل ذهن المتلقّي في مسير منير للحركة إلى الوصول إلى التفاؤل المسيطر على نفس الشاعر فعلاً، لأنه يرجي المستقبل ويحدث عن الحب في حالة من الشعف والسرور.

إن المفارقة لدى أدونيس لم تكن شيئًا عبثيًا طارئًا في حياته الشعرية، أو واقعه المعيش بقدر كونها وليدة مواقف نفسية وصراعات عقلية كثيرة، وإرهاصات ثقافية جمّة قد نهل الشاعر من مشاربها

---

١. **المرجع السابق**، ص ٥٣٣ و٥٣٤.

٢. مصطفى، إبراهيم والآخرون، **معجم الوسيط**، ص ٦٨٨.

٣. **المرجع السابق**، ص ٥٤٨.

٤. لويس معلوف، **المنجد في اللغة**، ص ٥٦٦.

٥. علي أحمد سعيد، أدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ج١، ص ١٤٧.

المختلفة سواء عقائدية كانت أو فكرية أو دينية أو تاريخية؛ أدونيس في هذا النص يشير بطريق غير صريح إلى حكاية فينيق:

لم يفنَ بالنار ولكنّه/ عاد بها للمنشاء الأوّل/ للزمن المقبل/ كالشمس في خطورها الأوّل/ تأفل عن أجفاننا بغتةً/ وهي وراء الأفق لم تأفل[١].

في المأنوس وما اعتدنا عليه في الحياة أنّ النار تفني وتحرق من يقع فيها وتجعله رمادًا؛ وتسوّيه كأنّه لم تكن له حياة ولا عيشة من قبل؛ لكن أدونيس من عاداته أن يكبّل العادات الفاشية في استخدام الألفاظ والمعاني ويُلبِّس الألفاظ زيًّا جديدًا من معانٍ جديدة، ههنا نرى أدونيس مرّة ثانية كسرّ المعنى المرسوم وأنشأ من التناقض المعنويّ معنى جديدًا؛ في شطر "لم يفن بالنار ولكنّه عاد بها للمنشأ الأوّل"، يشير إلى فينيق الّذي يحترق و لم يفن من هذا الاحتراق لكن يبني حياة جديدة لمرحلة جديدة. وأيضًا الزمن المقبل والعودة إلى النشئة الأولى وهكذا الاعتقاد بعدم أفول الشمس ينبئنا بوجود ريح من التفاؤل الذي يهب من نفس الشاعر.

أيضًا يقول الشاعر في حالة تفاؤل عن لهوه وزهوته:

قلبتُ كرسيّ عرشي:/ فحين أزهو وألهو/ أصوغ، في السرّ، نعشي/ وحين أتعب، أمشي[٢].

المشي يحتاج إلى راحة ومن يكون تعبًا لن يستطيع الحركة وتواصل الطريق. في عبارة "حين أتعب، أمشي" تناقض، لأن التعب يمنع المرء من الحركة والمشي؛ يقصد أدونيس من هذا التركيب بأنّه حينما يكون في حالة، في آنٍ تطرأ عليه حالة أخرى وينصرف عن تلك الحالة الأولى ويشغل نفسه بالحالة الجديده؛ مثلاً في حالة الزهو واللهو في السرّ يصوغ نعشه وأيضًا في حالة التعب الّتي تلازم الاستراحة بعدها، هو يواصل الحركة والمشي. اللهو والزهوة يعني الحالة التي يكون المرء فيها فرحًا ومسرورًا؛ استعمال هاتين الكلمتين بنوعٍ ما يلمح إلي وجود التفاؤل في نفس الشاعر. ويقول:

هذه زلزلةٌ ترنو إليك/ نُشئَت تحت يدك/ فأثرها/ وأدرها/ وَلك اللاّحدّ حدّك/ وسِّع الدنيا إذا شئت اختصرها:/ جُمّع التاريخ عندك[٣].

اللاحدّ هو الشيء أو المكان الّذي لا حاجز له ولا منتهى؛ حينما نستعمل هذا اللفظ نعني به اللانهاية واللاحدود، لكن أدونيس يخاطب الثائر والعاصف بأنّ حدودك هي اللاحدود! كيف يمكن

---

[١]. **المرجع السابق**، ص٤٠.

[٢]. **المرجع السابق**، ص ١١٧.

[٣]. **المرجع السابق**، ص ١٤٤.

هذا الشيء؟ بشرح هذا التناقض، نصل إلى المعنى الحقيقيّ المستتر في هذا الباردوكس، وهو المبالغة في السعة والرحبة.

ويقول أيضًا في إحياء الميت بسبب الجسد وتغنية الأبكم وببعض التعابير التي تشير إلى التفاؤل بصورة واضحة جليّة في القطعة التالية:

هذا الجسدُ/ فيه يحيا الميّتُ/ والثورة تحيا والرَّفضُ/ ويقول الأبكم: غنَّيتُ/ ولهُ ينمو، ينمو العددُ/ وتدور الأرض[١].

الأبكم كلفظ الخرس يعني عدم التكلّم وفي المعجم الوسيط شرح هذا اللفظ هكذا: من عجز عن الكلام خِلقةً[٢] وفعل غنّيتُ كما هو واضح يحكي عن التكلّم والطرب والغناء بصوتٍ عالٍ؛ استعمل أدونيس هذا التناقض ليدلّ على نشاط هذا الجسد الّذي يحيا الميّت فيه وحتى الأبكم يغنّي من رؤيته.

يبدو أن إضاءات المفارقة في شعر أدونيس أوسع من أن تحيطها بيئة محدّدة، ولانستطيع أن نلمّ بكل فضاءاتها الخلاّقة في شعره؛ وهي ليست مجرّد عنصر جمالي أو صيغة بلاغيّة متقدّمة تضفي إلى النص توهجًا مؤقتًا سرعان ما يزول بزوال فعل القراءة الآني، إنها دعوة صادقة للمتلقي لأن يحلّق مع الشاعر، ويشاركه أحاسيسه ويعايش روح نصه حتى بعد الانتهاء من قراءة قصائده.

النتيجة

شغلت المفارقة حيّزاً كبيرًا من أشعار أدونيس. وما شاهدناه في دراسة المفارقة عنده أنّ استخدام المفارقة المعنويّة المتشائمه، حسب التقسيمات التي عملناها في هذا المقال، كانت أكثر وهجًا وأكثر تألّقًا من المفارقة اللفظيّة والمفارقة المتفائلة في شعره؛ وهذه النتيجة من الممكن أن تدّل على تشاؤم أدونيس في غالب الأحيان بسبب الأوضاع السائدة على البيئة التي كان ينمو ويعيش فيها وأيضًا بسبب الأمور الشخصية التي حدثت طوال حياته ومن بدء طفولته، منها موت الأب ويتمه من صغره ووقوعه في السجن وإلخ. كما استطعنا إلقاء النظر والتدقيق في المفارقات المستخدمه عنده، للوصول إلى أهدافه من استعمالها؛ إنّ أدونيس عبر استخدامه الألفاظ المتناقضة والتركيبات الغامضة الموحية كان يقصد تداعب مشاعر القارئ واستفزاز أحاسيسه وإثارة مخيلة القارئ وإلقاؤه في مذاهب ومراتب شتّى من التأويل. وكما هو واضح أنّ أهدافه كانت متمايزه وكثيرة ومتنوّعة جدًّا، وأيضًا منها الزيادة في المبالغة

---

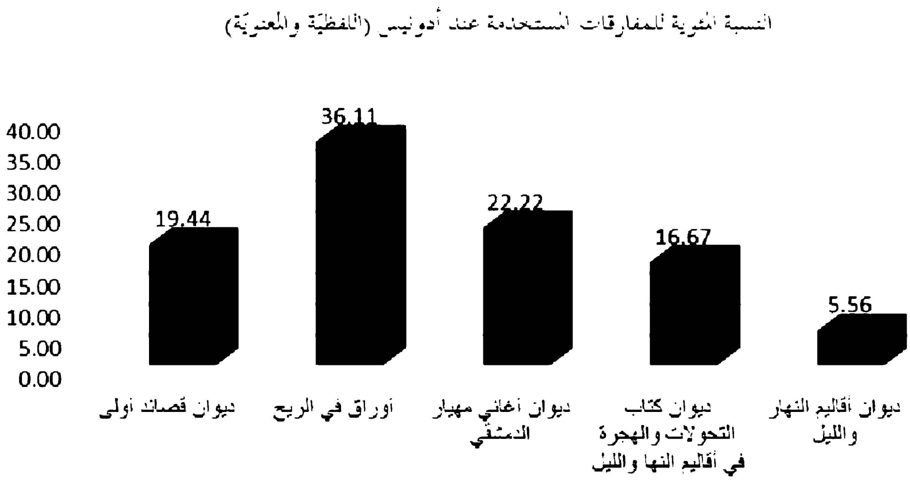
[١]. **المرجع السابق**، ص ٢١٦.

[٢]. **المعجم الوسيط**، ١٩٨٩م: ٦٧.

وترسيخ المعنى في ذهن السامع والمتلقي وتجميل ظاهر الألفاظ والمفاهيم الّتي كان يريد الشاعر القاءها إلى المتلقّي.

أجل، إنّ المفارقة في شعر أدونيس هي من الحوافز البارزة التي نستطيع أن نقول إنّها من حيث شدة التألق وكيّفيّة الاستعمال تساوي حافزة كسر التقاليد وحافزة الغموض والاستبطان الذاتي في شعره.

وفقًا للبحوث التي أجريناها في تشخيص النسبة المئوية للمفارقات (بنوعيها اللفظيّ والمعنويّ) المستخدمة عند أدونيس عثرنا على نتائج مختلفة حددناها في الرسم البياني التالي:



كما هو واضح في الرسم البياني أنّ مقدار استعمال المفارقة في ديوان أوراق في الريح أكثر من استعمالها في الدواوين الأخرى؛ والديوان الذي كان له الحدّ الأدنى من النصيب في استخدام المفارقة فيه هو ديوان أقاليم النهار واللّيل.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

١. إبراهيم، نبيلة (١٩٨٧). «**المفارقة**»، مجلّة فصول، القاهرة، مجلّد٧، العدد٣-٤.

٢. ابن منظور، محمّد بن مكرم (١٩٩٧). **لسان العرب**، بيروت: دارصادر، ط١.

٣. أدونيس، علي أحمد سعيد إسبر (١٩٨٨). **الأعمال الشعريّة الكاملة**، بيروت: دار العودة، ط٥، مج الأول.

٤. ـــــــــــــ (١٣٨٥). **لمس كردن روشنايي**، ترجمة: حميد كريم خاني، طهران: مؤسسة الانتشار، آهنك ديكر، ط١.

٥. أرسطوطاليس (١٩٧٣). **فنّ الشعر**، ترجمة: عبدالرحمن بدوي، بيروت: دار الثقافة.

٦. أنيس، إبراهيم؛ منتصر، عبدالحليم؛ الصوالحي، عطية؛ خلف الله أحمد، محمّد (١٤١٢هـ.ق). **المعجم الوسيط**، طهران: مكتب نشر الثقافة الإسلامية، ط٤.

٧. بُوهرور، حبيب (٢٠٠٨). **تشكل الموقف النقديّ عند أدونيس ونزار قبّاني**، عمان: جدارا للكتاب العالميّ، ط١.

٨. التفتازاني، سعدالدّين (١٣٩١). **شرح المختصر**، قم: اسماعيليان، ط7

٩. جُرّ، خليل (١٣٧٥). **فرهنك عربي فارسي لاروس**، ترجمة سيّد حميد طبيبيان، طهران: مؤسّسة انتشارات اميركبير، ط٦.

١٠. جناري، أمير (١٣٧٧). **متناص نمايي در شعر فارسي**، طهران: نشر وبژوهش فرزان روز.

١١. الجيوسي، سلمى الخضراء (٢٠٠٧). **الاتّجاهات والحركات في الشعر العربيّ الحديث**، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربطّة. ط٢.

١٢. خضير، عبدالهادي (٢٠٠٨). **المفارقة في شعر المتنبي**، كلية التربية للبنات جامعة بغداد، مجلة المورد، العدد الأول.

١٣. دي. سي. ميويك (١٩٨٧). **المفارقة وصفاتها**، ترجمة: الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقديّ، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.

١٤. السميري، جابر والطرطور، عبير سليمان محسن (٢٠٠٩). **التطير مفهومه وآثاره وسبل علاجه**، لامک: لانا.

١٥. ضيف، شوقي (١٩٥٩). **دراسات في الشعر العربي المعاصر**، القاهرة: دارالمعارف، ط١٠.

١٦. العبد، محمّد (٢٠٠٦). **المفارقة القرآنيّة دراسة بنية والدلالة**، القاهرة: مكتبة الآداب، ط٢.

١٧. عبدالرحمن، نصرت (١٩٧٩).**في النقد الحديث؛ دراسة في مذاهب نقديّة وأصولها الفكريّة**، عمان: مكتب الأقصى، ط١.

١٨. عشري زايد، علي (٢٠٠٨م). **عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة**، مكتبة الآداب، ط١.

١٩. علوش، سعيد (١٩٨٥). **معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة**، بيروت: دارالكتاب اللبنانيّ.

٢٠. فاضل محمود، هشام (٢٠١٠). **المفارقة في الشعر... إشكالية المفهوم والرؤية**، العراق: جامعة المستنصرية، مجلة كلية التربية، العدد الثاني، المجلد الأول.

٢١. المسدي، عبدالسلام (١٩٨٣). **النقد و الحداثة**، بيروت: دارالطليعة للطباعة و النشر، ط١.

٢٢. مصطفى، إبراهيم والآخرون (١٩٨٩). **المعجم الوسيط**، إستانبول: مؤسسة ثقافية للتأليف والطباعة والنشر والتوزيع.

٢٣. معلوف، لويس (١٣٧٩). **المنجد في اللغة**، طهران: فرحان، ط٣٥.

٢٤. ميرصادقي، ميمنت (١٣٧٦). **واژه نامه‌ي هنر شاعري**، طهران: كتاب مهناز، ط٢.

٢٥. نظري منظم، هادي؛ و أحمدي، خاطرة (١٣٩٢). **التشاؤم في شعر أبي‌العلاء المعري وعبدالرحمن الشكري**، إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)، السنة الثالثة- العدد الثاني عشر- شتاء ١٣٩٢ش/ كانون الأول٢٠١٣م. صص ١٩٧- ٢١٣

٢٦. وهبة، مجدي، والمهندس، كامل (١٩٨٤).**معجم المصطلحات العربيّة في اللغة و الأدب**، بيروت: مكتبة لبنان، ط٢.

٢٧. وحيديان كاميار، تقي (١٣٧٤). «**متناقض نما در ادبيات**»، مجلّة كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة في جامعة فردوسي في المشهد، رقم ٣و٤.

٢٨. يحياوي، راوية (٢٠٠٨). **شعر أدونيس البنية و الدلالة**، منشورات دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب.

٢٩. اليسوعي، كامبل والأب روبرت ب. (١٤٣١). **أعلام الأدب العربيّ المعاصر، سير وسير ذاتية**، قم: ذوي القربة،ط١، مج١.

٣٠. Edward, P. (1998). The Encyclopedia of Philosophy. New York, macmilan, publishing. Simpson. A.

٣١. Guralink, David, B. (1986). Websters New World Dictionary, prentice Hall press, New York.

٣٢. MueckeD.C. (19٨٢) irony and the ironic. ، london and new york:Methuen

صور المكان الخصب في شعر العرجيّ

عبد الكريم يعقوب* ولجين بيطار**

الملخّص

ينشد هذا البحث الكشف عن أبعاد النفس الإنسانية لدى واحد من شعراء العصر الأمويّ، ويلقي الضوء على بعض التبدّلات التي طرأت على المجتمع الأمويّ، والتي أثّرت تأثيراً واضحاً في أسلوب تفكير الإنسان في ذلك العصر، فجعلته يفكّر في أمور أكثر عمقاً، وأوسع أفقا، تجلّت في مواقفه تجاه الحياة التي تشي بالغربة التي كان يعيشها مع ذاته؛ فبدت ملامح الغربة تظهر في صور المكان الخصب في أشعار العرجي، التي اتّسمت بالعمق، والدراية؛ إذ حملت ملامح المسؤولية، ومعاني التجاوز، فوضّحت قدرة الإنسان على النهوض بنفسه، والآخرين، وحثّته على التماسك الإنساني، والتوحد الاجتماعي، لتشكيل قوة واعية طموحة، تتمسك بالأرض.

ويبيّن البحث أهمية دراسة الصورة للناقد المعاصر، فهي وسيلته التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع، وهي أحد معاييره المهمّة في الحكم على أصالة التّجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقّق المعرفة والمتعة لمن يتلقّاها.

كلمات مفتاحية: المكان الخصب، المسؤولية، التجاوز.

مقدّمة:

كثرت الدراسات التي تحدّثت عن حيوات شعراء بني أميّة، وعن التغيّرات السياسيّة والاجتماعيّة التي طرأت على جوانب الحياة في هذا العصر، ولاسيّما الظروف التي أنتج فيها الشعراء ما أنتجوه، لكنّنا في حاجة إلى دراسات تعالج النصوص الشعرية، معالجة نقديّة جماليّة تظهر إبداع الشاعر، وتبيّن

* أستاذ في قسم اللغة العربيّة، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، (الكاتب المسؤول) ۰۰۹٦۳۹۳۳٦۰۹۷۷۷

** طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربيّة، جامعة تشرين، اللاذقيّة، سوريّا، lujain_bitar@yahoo.com

تاريخ الوصول: ۱۳۹۳/۰۱/۲۸هـ.ش= ۲۰۱٤/۰٤/۱۷م تاريخ القبول: ۱۳۹٤/۰۳/۲۱ هـ.ش= ۲۰۱۵/۰٦/۱۱م

القيم الفنيّة التي تجلّت في تجربته الشعريّة، ومنها موضوع هذا البحث؛ لذلك آثرت الدراسة أن تعالج صور المكان الخصب في شعر العرجيّ "عبد الله بن عمر بن عمرو بن عثمان بن عفّان الأمويّ القرشيّ، الشاعر المكّي الأمويّ الغزل، المتوفّى نحو ١٢٠ هـ"[١] أملاً في إضافة شيء مفيد إلى ما كتب عن شعر العرجيّ، وسعياً إلى عقد دراسة مستقلّة تتناول صور المكان الخصب في شعره؛ ذلك أنّ الدراسات التي عرضت لشعر العرجيّ في هذا العصر، لم تعرض لموضوع هذا البحث، وكانت وقفاتها عند بعض شعر العرجيّ تختلف عن وقفة هذا البحث على هذا الشعر، ومنها- على سبيل المثال- العرجي وشعر الغزل في العصر الأموي لوليم شقير.

ولعلّ أهمية البحث تكمن في دراسة الصورة، وفي الكشف عن غنى هذه الصور في شعر العرجيّ؛ فكراً وصياغةً، فالشاعر لا يحشد في نصّه اللغة الدالة القريبة الحاضرة في ذهنه، بل يتوقف طويلاً عند الألفاظ، يتأمّلها وينتقيها، ثمّ يعيد تشكيلها وصوغها بما يتناسب مع الدلالة الوجدانية، وقد يغيّر من أبعاد صياغتها فنيًّا، وقد يحطّم من أنسقتها ليخلق لنفسه نمطاً جديداً يحقق رغبته، ورغبة المتلقي في المتعة الفنيّة المتوقّعة من إبداعه؛ فمن أهم خصائص التعبير الشعري أنه تعبير بالصورة، يتميّز بدقّة تحديده للتجارب ومفرداتها، وييسّر له ذلك قدرته على التحدّث بلغة مرئية مشخصة، تكاد تعادل حدوس الأشياء والتجارب ذاتها، بما يحقق له القدرة على استيعاب الحياة من حوله.

ويتناول البحث صور المكان الخصب في شعر العرجيّ، والتي يتلمّس فيها اهتمامات الشاعر، وماهيّة ذوقه، ومسالك نفسه، أو بكلمة أخرى اكتشاف طريقة تفكيره، وملامح نفسيته، فهما معا يشكّلان الذات التي تتدخل –عادة- في اختيار الموضوعات المختزنة في الذاكرة، وتعرضها للخيال عند كل موقف مناسب.

منهج البحث:

هذه الدراسة نصيّة، انطلقت من النصوص الشعريّة، وبنيت عليها، فهي تحلل النّص وتؤوله، بغية إبراز الجوانب المعنوية، والفنيّة، بأبعادها. وتستعين بما يغنيها، ويستكمل جوانبها من المناهج، كالمنهج

---

[١]. الزركلي، **الأعلام** ، ١٠٩/٤.

الاجتماعيّ، والمنهج النفسيّ، كما تستعين بمقولات نقديّة حديثة في دراسة الصورة، رغبة من الدارس في تفسير النصوص تفسيرا دقيقاً، وتأويل المعاني فيها تأويلاً سليماً.

الدراسة:

شغلت صورة المكان الخصب حيّزاً ملحوظاً من اهتمام الشاعر الأمويّ، وتفكيره؛ بوصفها رمزا لبعث الاستقرار النفسيّ، ومأمنا للذات، ودليلا ماديّا على انتصارها. فحرص فيها على إبراز عناصر الخصوبة في الطبيعة، والكون، ولا سيّما في المرأة التي رأى فيها أساس الخصب، ومركزه، ورأى في الطبيعة والحيوان رموزا مخصبة، وصورة من المرأة. ولقد أشار إيليا حاوي إلى ذلك، وعبّر عن الإحساس العميق "بالوحدة بين المرأة والطبيعة"[١]، ولربّما يعود هذا الربط بين المرأة والمكان الخصب إلى أهميّة الإنتاج الزراعي، والحيواني في حياة الإنسان الأمويّ؛ إذ "سأل معاوية صعصعة بن صوحان عن أحسن المال، فقال: إنّ أفضل المال لبرّة سمراء في تربة غبراء، أو نعجة صفراء في نبعة خضراء، أو عين خرارة في أرض خوّارة. فقال معاوية: لله أنت، فأين الذهب والفضّة؟ قال: حجران يصطكّان، إن أقبلت عليهما نفدا، وإن تركتهما لم يزيدا"[٢].

يدرس البحث صور المكان الخصب والأنثى، صور المكان الخصب والنخيل، وصور المكان الخصب والعرج، هذه الصور التي تحمل في طيّاتها رموزا غنيّة بالمعاني الخفية، والدلالات النفسية العميقة، وتعلن موقف الشاعر، وغاياته المهدّفة.

١. صور المكان الخصب، والأنثى:

استطاع العرجيّ أن يعيد صياغة ما حوله، وأن يلونه بالخضرة والجمال؛ إذ حاول الغوص في أعماق الجمال المتمثّل بجسد المرأة، لتشكيل مكانٍ مشبّعٍ بعناصر الخصب، والحياة. يقول[٣]:

إِنْسانَةُ الـحَيِّ أَمْ أُدْمانَةُ السَّمُرِ؟ … بالنِّهْيِ رَقَّصَها لَحْنٌ مِنَ الوَتَرِ!

يَزْدادُ توريدُ خَدَّيْها إذا لُحِظَتْ … كما يَزيدُ نَباتُ الأَرْضِ بِالمَطَرِ

---

[١]. إيليا حاوي، **امرؤ القيس شاعر المرأة والطبيعة**، ٦٢.

[٢]. ابن عبد ربّه، **العقد الفريد**، ٣/٣٢. البرّة: حبّة القمح.

[٣]. العرجيّ، **الديوان**، ١٨١-١٨٢. الأُدْمانَة من الظباء: البيض يعلوهنّ الغبار. النّهي: الغدير في لغة نجد.

فَالـوَرْدُ وَجْنَتُهـا والـخَمْـرُ رِيقَتُهـا وَضَـوْءُ بَـهْجَتِها أَضْـوَا مِنَ القَمَرِ
يَاْ مَنْ رَأَى الخمرَ فِـيْ غَيْرِ الكُرُومِ وَمَـنْ هَـذَا رَأَى نَبْتَ وَرْدٍ في سِوَى الشَّجَر
كـادَتْ تَـرِفُّ عليهـا الطيرُ مِنْ طَرَبٍ لَمَّـا تـغَنَّتْ بِـتَغْرِيـدٍ عَلَـى وَتَرِ

يحرص الشاعر على اختياره المكان المتميّز، في صورته الفنيّة، ويلحّ على أن يحيطه بمباهج الخصب، والنضرة من كلّ جانب؛ ليمنحه أبعاداً فنيّة قادرة على إنعاش الذات، وعيشها في أمن، وطمأنينة. فيستدعي صورة المورد المائي معيارا لتجدد الحياة، واستمرارها، ويجعل المرأة جزءا منها (بالنّهي...) وكأنّ الشاعر يريد أن يعوّم عناصره الفنيّة بالماء؛ فيستعين بالباء وسيلة لربط المرأة، ولصق حركتها (رقصّها) بالماء، فهو يريدها أن تلتحم "بالمكوّن الرئيس للحياة"[١]؛ لتكتسب معانيه التي تدلّ على العطاء، والأمل، ولاسيّما الوجود، ويكون بالمقابل قد أفسح للمتلقي مجالا خصباً للرؤيا التي تتجلّى بإيحاءات الإغراء، وما يرافقها من إشارات جنسيّة ناجمة عن ملامسة جسد المرأة الماء، وفق حركات تنسجم وتتناغم مع إيقاعات حركة الماء الهادئة، وما تبثه من إيحاءات صوتية تبشّر بالخصوبة والتكاثر من جهة، وتحقق للذات، من جهة أخرى، نشوة الانتصار التي تتجلّى باللذة حيناً، والتجدد حينا آخر.

وراح العرجيّ من أجل توكيد تجلّي عناصر الخصوبة في (المرأة-الماء)، وتأكيد معاني العطاء، والنماء، يستخدم الصورة التشبيهيّة (يزداد توريد خدّيها إذا لحظت كما يزيد نبات الأرض بالمطر) ولتعميق الإحساس بها يلجأ إلى الصور التركيبيّة الحسيّة؛ إذ يريد أن يثبت أنّ لا قيمة للشيء في ذاته، وإنّما في حركته، وفي عطائه، وبخاصّةً في اتصاله بالآخر، وتماهيه به؛ فجمال المرأة الذي رمز إلى عطائه باللّحظ حمل دلالات العلاقة الجسدية، والتواصل الحسيّ، كما أشار إلى قدرته في إيقاظ أنوثة المرأة، وحثّها على العطاء المتجدد؛ بوصفها رمز الخصب، والحياة، وقد أكّد أسلوب الشرط (يزداد توريد خدّيها إذا لحظت) غاية الشاعر في تشجيع المرأة على تخطّي السياق الروحي منه إلى الحسّي في عالم الحبّ؛ حيث يكمن الجمال، والجاذبيّة، ولاسيّما الخصوبة. وينتقل بنا من خلال صورة المشبّه به إلى صورة حسيّة أخرى (يزيد نبات الأرض بالمطر) ليثبّت مفهوم العلاقة، ويبيّن أهميتها لاستمرار الحياة،

---

[١] . انظر محمّد عجينة، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، ١/١٣٧. فراس السوّاح، **مغامرة العقل الأولى**، ٣٢.

فيجري علاقة بين السماء، والأرض من خلال صورة المطر التي تعدّ الوسيط بينهما، وحامل الجمال للطبيعة، فالمطر هنا يقترن بالفعل الجنسي، فهو غنيّ بالدلالات الرمزية التي تحمل تصورّات العرجيّ للحياة، والكون، والتي توضّحت بتكراره فعل الزيادة؛ ليؤكّد إعادة ولادة الحياة، والبعث من جديد؛ إذ إنّ "هنالك مشاركة بين الراشدة التي أصبحت مهيّأة للخصوبة ومنح الحياة، وبين الأرض التي بحكم المطر أصبحت مهيّأة للإنبات"[١]. ما يهمّنا هو أنّ استدعاء صورة (المرأة- الماء) إلى لوحة المكان الفنيّة هي مشاركة إنسانية فردية، وجماعية في إعادة بناء الحياة، ولربما أراد الشاعر من خلالها استرجاع الأمل في شعوره، ولاشعوره، في إعادة تشكيل المجتمع الأمويّ، والمشاركة في بنائه.

وما إن تيقن الشاعر من تماهي امرأته في صورة الماء حتّى وجدناه يسارع إلى تعداد رموز الولادة المتجددة فيها؛ إذ يراها صورة للأرض البهيجة التي تفوح بعناصر الجذب، والأنوثة (الورد وجنتها، والخمر ريقتها). صورتان حسيتان تشيران إلى تلهف الذات للإحساس بانتصارها، واستعادة نشوتها؛ فاستمدّ من الورد نضجه، ولذائذه البصرية، والشمية، ومن الخمر اللذة الجنسية، والتوازن الذاتي، وكأنّ العرجيّ يحتفل، فيستجمع عناصر الخصب، والسعادة، والتجدد، وذلك وفق إيقاعات متساوية النغمات، وفي ذلك دلالة على استقرار الذات، وإحساسها بالوجود. ولعلّ في هاتين الصورتين دلالة بيّنة على رؤية الشاعر للمكان الخصب؛ إذ يتحوّل إلى امرأة يستمدّ عناصرها من الطبيعة المعطاءة التي لا تهرم، بل يستمرّ عطاؤها استمرارا متجددا، خلافا للطبيعة الإنسانية التي ترتبط بالزمن عاملاً رئيسا على عجزها، وزوالها. ولعلّ العرجيّ يتوجّه إلى المكان الخصب؛ لينقذ المرأة من سطوة الزمن، ولتبقى بجانبه؛ رمزاً للحياة، والوجود.

ومما يؤكّد الرؤية السابقة تفوّق المرأة على الطبيعة الكونية في عطائها (وضوء بهجتها أضوا من القمر) يدعونا الشاعر إلى عالم خصبٍ آخر، ألا وهو السماء؛ إذ يطالبنا بأن نرفع أبصارنا، ونسمو بها إلى القمر لنشهد بأنفسنا أنه رمز البصر، والبصيرة؛ فيكون جديرا بمنافسة امرأته، ليأتي اسم التفضيل (أضوا) ويحسم النتيجة، وفق رؤية ذاتية ناجمة عن انفعال، وتعلّق بأمل، يوحي إليه أنّ وجود المرأة هو العامل الرئيس لديمومة الحياة، واستمرار الخصب.

---

[١]. علي زيعور، **صياغات شعبية حول المعرفة، والخصوبة، والقدر** ٦٨.

وتختلط عليه الصور في مخيلته، فيتوجّه إلى المتلقي، ليشاركه فرحته، وإعجابه بهذا الكائن الأنثوي في تحولاته، وعطائه المستمرّ الذي يؤمّن له متع الحياة، ولذائذها كافّة (يا من...)، وكأنّ في هذا الأسلوب إشارة واضحة إلى تحوّل ذات الشاعر، وإحساسه بالأمن، والسكينة؛ إذ نراه قريباً من الآخر، حيث لا قلق، ولا نفور، فيدعوه إلى مكانه الخصب؛ ليشاركه أفراحه، وإحساسه المتفتح بالطبيعة الخصبة التي تبدو له امرأة استثنائيّة. ولكنّ انفعاله الشعوري، واندماج ذاته بالمرأة، أفقدا الصورة عنصرها الفني؛ فبدت تصويرية، جامدة تملي على المتلقي معلومات مباشرة، لا ترتقى إلى أحاسيسه، وخياله، ولربّما يعود هذا إلى واقعيّة المكان في مخيلته؛ إذ خبر العرجيّ الأمكنة الخصبة في حياته بامتلاكها، وتنقّله فيها، وقضائه أكثر أوقاته فيها؛ بوصفها مورد ثروته الرئيس، ومصدر عيشه، وخصوصاً الطائف التي اشتهرت بمائها السخيّ، وتربتها الخصبة، وأشجارها المتنوعة، وكَرْمها الفريد الذي بالغ ياقوت الحموي في وصفه "وفي أكنافها كروم على جوانب ذلك الجبل، فيها من العنب العذب ما لا يوجد مثله في بلد من البلدان، وأما زبيبها فيضرب بحسنه المثل، وهي طيبة الهواء شامية، ربما جمد فيها الماء في الشتاء، وفواكه أهل مكّة منها"[١].

ويدعو الشاعر الطير إلى لوحته، بوصفه أكثر الكائنات إحساساً، وتمييزاً لجنسه، ثمّ يحمّله مسؤولية صعوبة تمييز محبوبته، فيما إذا كانت مخلوقاً من عالم السماء أم الأرض؟ فبدت الصورة ذات بنية تخييلية قائمة على حلم الشاعر،وإحساسه المرهف بالمرأة، وتناغمه العميق معها، وخصوصاً عندما بدأت البوح بمشاعرها وفق الصورة الصوتية (تغنّت بتغريد على وتر) التي بدت مخلوقا رقيقا يحتاج إلى إحساس راقٍ لاختراقه، والسموّ إلى مشاعره. ولربّما اختار العرجيّ المكان الخصب ملاذا آمنا للحوار مع المرأة، بعيداً عن المجتمع الذي يغصّ بالقيود الاجتماعيّة التي تمنع الإنسان من تعرّف نفسه، والآخر معاً.

ولابدّ من الإشارة إلى الدور الفنّي الذي يبرزه كل من الحركة، واللون، والطعم، والصوت، وهي تنهض بالمعاني، وتنميها، وتمدّها بالاستمرار، والتجدد، فنلمس الحركة بأبعادها الحيوية، متمثلة في (النهي-رقّصها-المطر-يزداد-ترفّ)، وندرك اللون بتمرده الحسيّ ممثلا بثورة اللون الأحمر (الورد-الخمر-الكروم)، ونتذوق الطعم بلذائذه الجنسيّة (الخمر-الكروم-الريق)، ونسمع الصوت ببوحه

---

[١]. ياقوت الحموي، **معجم البلدان**، ٤٩٥/٣.

النفسي، والعاطفي (اللحن- تغريد) فهذه الدوال جميعها تتعانق فيما بينها، لتبرز جوانب صورة المكان الخصب، وتتكامل معها، حتّى نلحظ أثرها في ديمومة الصورة، وتجددها باستمرار.

وشاركت الإيحاءات الوجدانيّة التي استكنهناها من المدركات الحسية في بناء الصورة، وإعادة صياغة الكون؛ إذ استجلب الشاعر من المخلوقات أكثرها ألفة وأوسعها إيثاراً، بدءا من الإنسان-المرأة (إنسانة) إلى النبات (ورد-نبت-كروم-شجر) ثمّ الحيوان (أدمانة- الطير-المطر) ليجعل المرأة في مرتبة الصدارة، تفوق مخلوقات الأرض والسماء قدرة على العطاء، وتمثيلا للوجود، "وكأنّها تحولّت في نظر الشاعر إلى فردوس"[1]. ولعلّ العرجيّ في هذه الصورة يؤكّد رؤيته في أهمية الإنسان، وانتصاره على الطبيعة، ودعوته إلى التحرّك، والكفّ عن تملّكها، خوفا من أن يتحوّل إلى ممتلَك.

وامتدّ جمال المرأة في لاشعور العرجيّ، ليشمل الروض بنباته، وحيوانه، ومائه، وريحه، وكأنّ الشاعر يحشد عناصر الخصب في المرأة، ويتمنى تثبيتها، وديمومتها، يقول[2]:

نَــزَلْنَ بِالرَّوْضِ ذِي الْحُوْذَانِ[3] في أُصُلٍ   مِــنَ العَشِيِّ وَلَــمْ يَنْزِلْنَ فِــي الدِّمَــنِ
يَــمُرْنَ مَــوْرَ الْمَهَا تُزْجِــي جَــآذِرَهَا   إِذَا تَــخَافُ عَلَيهَــا مَوْضِــعَ الثُّكَــنِ
فِيهِــنَّ بَهْنَانَــةٌ كَالشَّــمْــسِ إِذْ طَلَعَتْ   تُصْبِــي الْحَلِيــمَ بِدَلٍّ فَــاخِرٍ حَــسَنِ
كَــالْغُصْنِ هَبَّتْ لَــهُ رِيــحٌ بِــرَابِيَــةٍ   مِــنَ الــعَمَاءِ أَتَتْ مِــنْ وِجْهَةِ الْيَمَــنِ
كَــأَنَّمــَا بَعَثَتْ بِالنَّشْــرِ مِــنْ سُــفُنٍ   جَاءَتْ مِنَ الْهِنْدِ سِيفَ الْبَحْرِ مِنْ عَــدَنِ
وَمَــا تَــطَيَّبُ إِلَّا إِنَّ طِــيــنَــتَــهَــا   مِــنْ عَنْبَرٍ خُلِقَتْ مِــنْ أَطْيَبِ الطِّيَــنِ

[1]. بيير داكو، **المرأة، بحث في سيكولوجيا الأعماق**، ٢١٧.

[2]. العرجي، **الديوان**، ٤٠-٤١. الأُصُل: جمع أصيل، وهو الوقت بعد العصر إلى المغرب. الدّمن: جمع دمنة، وهي ما اسودّ من آثار المواشي من البقاع. يمرن: يتمايلن في مشيهنّ. تزجي: تسوق. الجآذر: أولاد البقر الوحشي. الثكن: الجبل. البهنانة: الشابة الطيبة النفس والأرج. الدلّ: الغنج والشكل. العماء: السحب الكثيف الممطر. النّشر: الريح الطيبة. السيف: الفُرضَة، وهي الميناء على ساحل البحر يكون فيه مرفأ السفن.

[3]. إسماعيل العالم، **وصف الطبيعة في الشعر الأمويّ**، ١٠٨. الحوذان: نبت يرتفع قدر الذراع، وله زهرة حمراء، في أصلها صفرة، وورقته مدوّرة، وهو نبات من السهل، حلو طيب الطعم.

يحدد العرجيّ في مطلع صورته مكان وجود المرأة؛ إذ يربط وجودها بالمكان الذي يرضيه، ويشبعه جمالياً (نزلن بالروض و لم يترلن في الدّمن) فهو يريد أن يثبّت صورة الخلاص في شعوره، ولاشعوره؛ ليمنح الذات الأمن، والراحة، فيجعل المرأة تلامس الأرض، ولاسيّما الروض[1] الذي أضاف إليه سمة التفتّح والولادة، وحمّله دلالات الجذب، والإثارة من خلال استدعاء نبات الحوذان؛ ليضمن استقرار محبوبته فيه من جهة، ولتزيده خصباً، وعطاء من جهة أخرى. وقد شارك حرف الوسيط (الباء) في إلزامها المكان الخصب، ونفي الحاجة إلى مفارقته، بل استعان الشاعر بطباق السلب، الذي خلا من الفنيّة الدلالية، فبدا مباشراً، يوحي بالعنف، والزجر، ليمنع وجودها في أي مكان يشوبه الحزن، والقفر، والسواد. فهو يريدها أن تبقى حاضرة في فكره، واقعا، أو فناً، لتمنحه الحياة، وتمدّه بالتجدد، والاستمرار، ولربّما يعود هذا إلى مكانة المرأة في نفس العربيّ؛ "هذه المكانة السامية التي لها جذور بعيدة في التفكير العربي القديم، واستمرّت في لا شعوره، ليس في العصور القديمة، وحسب، إنّما نجد بقاياها، وآثارها في عصرنا الحديث نفسه، وإن دلّ هذا على شيء، فإنّما يدلّ على قوّة نفاذها في الفكر الإنساني البشري"[2].

وينتقل الشاعر بالمرأة إلى مكانٍ آخر، يناهض سابقه، ويكشف عن مكوّنات ماديّة، ومعنوية أكثر حدّة، وأشدّ رهبة، تغني صورة المكان فنيا، وتكشف عن مضامينه، وأبعاده الدلاليّة (موضع الثكن) فبدا الطريق محفوفا بالأخطار، لا أمن فيه، ولا أمان، يثير قلق الشاعر، ويهدد الوجود، فيستدعي (المرأة، الأم)، التي تمثّلت بالمها، رمزاً للحياة الهانئة التي يحلم بها الشاعر، ويحرص عليها، ويتمنّى استمرارها. ويجعلها، تتحرّك، وتنطلق، لتصل بالإنسان إلى الحصن الآمن الذي رمز إليه بالجبل "إذ ولّدت في نفس الشاعر الأمويّ فكرة البقاء، والخلود"[3]. ولحركتها دورٌ رئيس في توسيع مساحات المكان الخصب،

---

[1]. ياقوت الحموي، **معجم البلدان**، ٨٤٠/٢. تشكل الرياض في جزيرة العرب وبلاد الشام، والعراق مساحات ملحوظة ففيها من الرياض مئة، وست وثلاثون روضة، سميت بهذا الاسم لاستراضة الماء فيها.

[2]. وفاء سليم، **الأم بين السير والملاحم**، ٢٨-٢٩ و٣١ و١٠٩.

[3]. إسماعيل العالم، **وصف الطبيعة في الشعر الأمويّ**، ١٨.

وتحكمها بها، وبالمقابل توجيه مسار حياة الإنسان؛ لأنّ المرأة كما يقول بيير داكو: "تعلم إذن ما في الحياة: إنّها قادرة على أن تصنعها"[١].

و لم يكتف العرجي بتوسيع المكان الخصب، بل حاول إطلاقه، وتحريره من حدود الروض، فنراه يسعى إلى استدعاء الأمكنة، والمواضع، ويحمّلها أبعادا روحيّة، ومعاني وجدانية، وتاريخية أيضاً، تزيد المكان بهجة، ونضرة، وتنعش الذات، وتعيد ولادتها، فتظهر اليمن بلاد الخير، والعطاء، وموطن العرب الأصليين،لتسهم في تجديد الحياة، وعودة الشباب، فبدت الصورة ذات بنية تاريخيّة قائمة على استرجا ع زمني، تحمل دلالات العرق الأصيل، والجذور العربيّة، وتسعى إلى تقوية ذات الإنسان، وثباتها، ولعلّ الشاعر في هذه الصورة أراد أن يكشف عن أهمية الأرض في كينونة الإنسان، واستعادة وجوده.

ويستكمل الشاعر صورته، فيستدعي الهند؛ بلد العود، والعنبر لتملأ عالمه الفنيّ عطراً، وطيباً، وتزيده خصباً، واستقرارا، ولكنّه يحرص على عدم انتقالها من الهند إلى عالمه مباشرة؛ إذ يؤكّد مرورها بـــ(عدن) لتتشرّب بالعرق العربيّ الأصيل، وتتمثّل بسماته. وهذه دلالة بيّنة على حذر الإنسان الأموي، وقلقه من طغيان الحضارات الأُخَر على الحضارة العربية من جهة، وتمسّكه بأصوله العرقيّة من جهة أخرى. فالشاعر على دراية تامّة بأنّ الخصب ليس صنعة يمتلكها المكان، ولا يتجلّى باستجلاب العنصر الغريب، وإنّما بالإنسان الذي يخدم الأرض، ويسعى إلى إحيائها.

وقد حمل تكرار لفظة (الطين) معاني المكان الخصب، بل أبعاد الأرض الوجدانية، منها التي توحي بالأمومة، والعطاء، والدينيّة التي ترتبط بعملية الخَلْقْ "إنَّ مَثَلَ عيسَى عِنْدَ اللَه كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ"[٢]؛ فالشاعر يرى أنّ الإنسان ابن لهذه الأرض، يتجذّر في ترابها وينتمي إليه، القادرة على ضمّه إلى أفرادها، فمن رحمها يولد، "وفي هذه الصورة يتأنسن الثرى ليشاكل الإنسان، وفي الوقت نفسه يتشيّأ الإنسان ليتجذّر بالتّراب"[٣] ولكنّ الشاعر يحرص على عدم ذكر العودة إليها في صورته؛ لأنّه يخشى على الخصب أن يرحل، وللذات أن تقلق.

---

[١]. بيير داكو، المرأة، **بحث في سيكولوجيا الأعماق**، ١٥٥.

[٢]. عمران: ٥٩/٣.

[٣]. ريتا عوض، **بنية القصيدة الجاهلية**، ٣٨٠.

وبرزت صورة المؤثرات الطبيعيّة التي تمثّلت بالريح اليمانيّة التي مهبّها الجنوب؛ "أداة فنيّة لتنقل الخير إلى مكان الشاعر، ومحبوبته"[١]، ولربّما كشفت هذه الصورة عن تأثّر الحجاز بالحضارة اليمنية، واستيراد منتجاتها التي اشتهرت في صناعة الحرائر، والمعدّات الحربية، والتي زادت أرض الشاعر غنى (العماء) وحملت إليه دلالات الخصب والنماء، كما ميّزت محبوبته بالغنى، والترف (دلّ فاخر)، وأمنت لذاته الحصن، والأمان (سفن- سيف البحر) ولربّما حملت صورة السفن رغبة لاشعوريّة في نفس الشاعر في الوصول إلى عالم أفضل، وأكثر تجددا، وأرحب صدراً، وقد ساعد التنكير بإيحاءاته الدلالية على الانطلاق، وفتح عوالم الشاعر، وتوسيع أمكنته الخصبة، كما كشفت صورة السيف عن حرص الشاعر على مكانه الخصب، بتأمين الحماية له؛ إذ بدا رمزاً لاجتياز المحن، وخلاص الذات من المجهول.

والمتتبع دوال النص الحركيّة (المها..تزجي)، (الشمس...تصبي)، (الريح هبت من اليمن)، (بعثت..من سفن)، (بهنانة..خلقت) يعي إيمان الشاعر المطلق بقدرات العنصر الأنثوي الجميلة، ويدرك تحكمه بمصير الإنسان، وتحديد منهجه في الحياة؛ بوصفه رمزا للأمومة، والجمال، ومنبعاً للخصب لا ينضب؛ لذلك استجلبه إلى لوحته، وحرص أن ينتقيه من العوالم أجمعها؛ السماء والأرض، الإنسان والحيوان. ولعلّ في هذه الصور ما يخفف من إحساس العرجي بالضياع، وحاجته الملحّة للطمأنينة، وسكينة الذات.

و لم يغفل العرجيّ عن المنتزهات التي اهتمّ بها الحجازيون، والتي كانت تمثّل الجانب الخصب من قصورهم، ودورهم الثرية التي ابتنوها في العصر الأمويّ، وما تشمله من بساتين، ورياض تنتشر على جوانبها، كان يطرقها أهل الهوى، والسرور، يقول العرجيّ[٢]:

يَمْشِينَ مَشْيَ الْعِينِ فِي مُتَأَنِّقٍ مِنْ نَبْتِهِ غَرِدِ الضَّحَاءِ ذُبَابُـــهُ
فِي زَاهِرٍ مِثْلِ النُّجُومِ أَمَالَـــهُ ظَلَمٌ فَتَمَّ وَلَـــمْ يَهِجْ إِعْشَابُـــهُ

---

[١]. انظر ابن الأجدابي، **الأزمنة والأنواء**، ١١٨. والجنوب ريح أهل الحجاز، بها يُمطَرون، وإيّاها يستطيبون.

[٢]. العرجيّ، **الديوان**، ٢٧. المتأنّق: الروض الأنيق. الضحاء: وقت ارتفاع النهار. الزاهرة: الروض النضر بأزهاره. أماله: تعهده ورعاه. الظلم: الماء الغزير في الوادي. لم يهج: لم ييبس.

تتعالى أصوات الحياة في المكان، وتنبعث حركتها من كلّ جنبٍ وصوب، بعيداً عن ذكره، وتعيينه؛ ولربّما ظنّ العرجيّ أنّ تحديد المكان يقيّد معاني العطاء، ودلالات الخصب التي يتصف بهما، ما يبرر حذفه موصوف متأنّق، وجعل الصفات تحمل دلالاته (متأنّق-غرد). صفتان جميلتان تحملان في حناياهما معاني الكينونة، والاستقرار، وتجسدان رموز الرضا السمائي، وعطائه؛ فالتأنّق ظاهرة حضارية، تهتمّ بالمظهر الذي يعنى بالشكل، ويحمل قيمته، ويعكس مضمونه الخصب، الذي بوساطته استطاع اجتذاب الكائنات الفاعلة في الحياة، والتي زادته خصوبة، وولادة، ومنها الشاعر، ومحبوبته. وقد استطاعت الصفة الصوتية التي علت أنغامها إلى السماء، ورمزت إلى السعادة والهناء الكشف عن قدرة المكان الخصب في تغيير وجهة الذات، والتصريح عن انتصارها؛ بنشر نشوة طربها في السماء؛ لتتلقى معاني القبول، والعطاء، كما استدعى الذباب من الحشرات؛ ليكون دليل خصبٍ، وكائناً حيًّا بصوته، وحركته يثبت حيوية المكان، "ويزيده طرباً، وفرحةً"[1].

وعلى عادته، يريد العرجي أن يجمع عالم الأرض بالسماء في صوره الفنيّة؛ لتشكّل قوّة عظيمة يواجه فيها همومه، ويتحدّى بها الصعاب التي تواجهه، فيلجأ إلى الصورة التشبيهيّة وسيلة فنيّة قادرة على رؤية إيجابيات الحياة، والعيش في كنفها، ولاسيّما التمتّع بها، فيستدعي الشاعر الدلائل الماديّة التي تنير الأرض، وتهدي الإنسان، ومنها (النجوم) ليهب رموزها للزهور، ويمتد بدلالاته، وما تحمله من معاني الاستمرارية، والفاعلية (زاهر)، فيغدو قوّة بصيرية قادرة على أن تجتذب الكائنات الإيجابية، وترشدها إلى مكان البقاء، وتحقق لها المأوى الآمن.

يضاف إلى ذلك صورة المورد المائي التقريرية (أماله ظلم فتمّ) التي حملت معاني الأمل، والخلاص، وأعطت –من الناحية النفسيّة– إيحاء بالأمومة، أو على الأقل بالحماية؛ لأنه نقلها من الجمود الراكد إلى التشخيص الحيّ والباقي، وكأنه يضع ذلك الظلم موضع الأم التي ترعى أولادها، وتحمي معالم الخصب، وتؤكّدها. ثمّ ألحقها بصيغة النفي (لم يهج إعشابه) والذي خلق فيه صراعاً لونياً استبعد فيه الصفرة التي تحمل علامات الموات؛ لينتصر اللون الأخضر بدلالاته الخصبة التي ترمز إلى الحياة، والاستقرار.

---

[1]. انظر الجاحظ، **كتاب الحيوان**، ٣/٣١٠ و٣١٥ و٣٩٠.

ولا بدّ من الإشارة إلى فاعلية صيغة الجمع التي تكررت في الصورة (العين-الروض-نبته-ذبابه-النجوم) وإيحائها بغنى المكان، ومساحاته التي لا تحدّها حدود، كما تشاركت مع صيغة التنكير في تلك الفعالية (متأنّق-زاهرٍ) لتمتدّ بخيال القارئ، فتوسّع الأمكنة، وتكسبها معاني إنسانية توحي بالعطف، والاستيعاب، وتجديد الحياة، واستمرارها.

وتجيء الموسيقا مكمّلة لتلك الفاعلية، والتي حملت نغمات أنثوية تمثلت في رخاوة المقاطع، ولينها، وبطء حركتها؛ لتبقى الكائنات الإيجابية تعيش في كنفها تزيدها أنوثة، وخصباً.

٢. صور المكان الخصب، والنخيل:

تتراءى للعرجيّ صورة المكان الخصب في شجر النخيل، والذي استدعاه ليمنح الحمول التي تمثّلت بالمحبوبة معاني الخصوبة، ويؤمن لها الحماية والأمان، يقول[١]:

كَـأَنَّ حُـمُـولَهُـمُ إذْ غَـدَوْا ... نَـخِيلٌ عَـلَى نُـهُرٍ دُلَّـحُ
مِـنَ الـوُقْرِ فِي وَطَنٍ مَـا بِـهِ ... قِفَافُ سِبَـاخٍ ولا أَبْـطُـحُ
تَسِـيخُ الـعُرُوقُ بِهـَا والفُرُو ... عُ في الجوِّ رانِـيَـةٌ تَطْمَـحُ
إذَا ذكَـرَ الـنَّخْلَ أرْبَـابُهـا ... وَقَـالُوا: مُـبَكِّرُها المُبْلِـحُ
تَـعَجَّلَ عَـنْ جَـرْيَةِ الماذيانِ ... فـنَوَّرَ أَوْ بَـعْضُهُ المُشْقِـحُ
يـرَى السَّائِمُونَ إذا ما اشْتَرَى ... جَـنَاهَا امـرُؤٌ أنـَّهُ يَرْبَـحُ

يبدو أنّ الشاعر في هذه اللوحة يعير شجرة النخيل مكانة فنيّة متميزة استطاعت أن تتفوّق على صورة محبوبته، خلافا لما اعتدناه في صوره الفنيّة. وهذا يدلّ على أهميتها في حياة الإنسان الأمويّ، ولاسيّما العرجيّ الذي كان يمتلك عدداً من الأراضي الزراعية الخصبة والتي شكلت مصدر ثروته

[١]. العرجيّ، **الديوان**، ١١٣-١١٤. الحمول: الهوادج، أو هي الإبل التي عليها الهوادج. الدلح: الثقيلة الحمل، وأصله السحاب الغزير الماء. الوُقر: الحاملة حملاً ثقيلاً. القفاف: جمع قفّة، الأرض المرتفعة. السباخ: ما لم يحرث من الأرض و لم يزرع. الأبطح: الأرض المستوية. لعلّه رانية من قولهم: له شرف براني الكواكب، أي يساميها، وطمح بالشيء في الهواء: رماه به. المبلح: النخل الذي صار ثمره بلحاً، وهو بين الخلال والبسر. تعجّل النخل: أدرك في أوّل حمله، الماذيان: مسيل الماء. نور التمر: تكون فيه النوى. أشقح البسر: تلون. السائمون: طالبون شراءه.

الرئيس، ومن بعد، تكون قد مثّلت هذه الصورة عماد الحياة الاقتصاديّة التي يستطيع الإنسان من خلالها تحقيق الاستقرار، والبقاء، فالنخل رمز للخصب، والحياة الصامدة.

ومن خلال الصورة التشبيهيّة استطاع أن ينقل سكون المرأة، وانقيادها السلبي في الحمول إلى حيوية النخيل، وصموده، أو لنقل: إنّه يتنامى بالدلالة ليلحق عالم المرأة بذلك النخل، لا ليكون عوضا عن المكان الخصب، ومن بعد، يكون الجميع بتآلفهم قوّة ثابتة في وجه المؤثرات السلبية؛ ليبدأ الشاعر عالماً جديدا تختلط فيه الأنواع، وتذاب من خلاله الفروق؛ لأنّه يجمع بين عالمين: الإنسان، والطبيعة بكل ما يحمله العالمان من فاعلية، واستقرار. ولربّما حفّزت هذه الصورة المرأة، ودعتها إلى تحدّي الرحيل، والاستقرار، لتبقى موجودة إلى جانب الرجل من أجل استمرار الحياة، وتجددها.

واللافت –هنا– أنّ الشاعر يخشى، في لاشعوره، رحيل عناصر الخصب، والأنوثة، فيعمد إلى تعويم صورته بالماء، ويجعله في جزئياتها، مثقلا بين جذوع النخيل، والماء رمز الإحياء، والبعث، وهو إذ يعوّم النخيل به يمنحه الحياة المستمرّة، فيستعير من العالم السماوي هبته الممثلة بـــ(دلّح) ويلحقها بلفظة نخيل، ويتبعها بها؛ لتكمّل معناها، وتمتدّ بها إلى معاني الخلاص، والاستقرار النفسي، فضلا عن أنها تمثّل خلاصة، أو نتيجة لفاعلية ذلك المكان، لا بل يحدد مكان وجودها في العالم الأرضي الخصب (على نهرٍ) متكئا على الجمع؛ ليبرز قوّة المكان، وقدرته على التأثير في الذات، وتحويل مجراها، وبالمقابل، تظهر قيمته الجمالية في تجاوزه أبعاده الزمنية، والمكانية على حدٍّ سواء.

ويمتدّ العرجيّ بصورته المكانية، ليصل بها إلى الحلم الذي يرغب في تحقيقه، ألا وهو الوطن بدلالاته العميقة التي ترمز إلى الانتماء، والعيش معاً. فنراه يسعى إلى تثبيت الواقع الآمن، والخصب في الوقت نفسه، من خلال تكرار صيغة نفي الواقع السلبي (ما– ولا)، اللتين منحتا المكان معاني الاستقرار، وأحاطتاه بعنصر الفاعلية التي امتدّ بها الشاعر ليشمل المكان بالمطلق (في وطنٍ) مستعيناً بالتنكير وسيلة فنيّة تشير إلى كبر نفس الشاعر من جهة، وتؤكد من جهة أخرى أنْ لا حدود مكانية للوطن.

وتجيء الحركة مكمّلة لمعاني الوطن، وكِبَرِهِ، والتي بدت عمودية، لتجمع عالمي الأرض، والسماء بكل ما يحمله العالمان من إيجابية تتمثل بالتأصّل والانتماء في قوله (تسيخ...)، وطلب العلو، والرفعة في قوله (رانية تطمح)؛ إذ منح النخل معاني إنسانيّة، وسرّب إليها الروح المتجددة، ما يدلّ على محاولة

الشاعر الملحّة على تثبيت الحياة في كلّ صامت، وجامد، فضلا عن الحركة العكسية التي جاءت مكمّلة للمعنى، ومتوافقة معه، فلا خلاف بين الأصل، والفرع، بين الماضي والحاضر، بين الأرض، والسماء، وأخيرا، بين الرجل، والمرأة، فكل منهما امتداد للآخر، ومكمّل له. ففي هذه الصورة حثّ لاشعوري على التماسك الإنساني، والتوحد الاجتماعي، لتشكيل قوّة واعية طموحة، تتمسّك بالأرض، وتسعى إلى عظمة السماء.

وعلى عادته، يسعى العرجيّ إلى التفرّد حتّى في أثناء حديثه عن النّخل الذي يبني فيه صورته الفنيّة، فيجعله سباقا في الخصب، والإثمار، لا بل يستدعي الأرباب شهوداً على تميّز النخل في العطاء؛ إذ يغدو بهجة للعين، ومثيرا للنظر في جماله، ونضجه؛ فالنخل في مرحلة الحمل، والإثمار المبكر، وهو بذلك يبيّن أمومة النخل، ويوضّحها، ليخصّ المكان برموز الخصب، والتجدد. فالدلالات جميعها تؤكّد رؤية الشاعر في أنّ المكان الخصب جزء لا يتجزأ من الأنثى.

و يستوقفنا تحدّي الشاعر الزمان، وتمرده عليه من خلال منافسة ولادة النخيل حركة الماء الآنية، سرعةً (قالوا: مبكّرها المُبْلِح تعجّل عن جرية الماذيان)؛ إذ يلجأ إلى المبالغة الوهمية، من أجل ترسيخ علامات الخصب المادية التي تجلّت في الصورة البصريّة (فنوّر أو بعضه المشقح) وهي صورة حسيّة تعنى باستدعاء الكائنات الفاعلة في الحياة، لتزيد المكان خصوبة، وولادة جديدة، وتستدعي -أيضاً- الشاعر ومحبوبته لما تحققه من استقرار ذاتي، وتفاؤل للإنسان، وتمدّه بالنجاح، والتفوق على الآخرين.

ويعلو صوت المال في صورة المكان الخصب الفنيّة؛ بوصفه؛ "مقوّما للبقاء"[1]، والذي دلّ عليه لفظ (يربح) وأشار إلى أهمية شجر النخيل في العائد الماديّ على الإنسان في العصر الأمويّ، كما حمل -من الناحية النفسية- الإحساس بالأمن الداخلي، والشعور بالاستقرار. ولعلّ في هذه الصورة دعوة للاهتمام بالزراعة؛ بوصفها المصدر الرئيس للعيش في حياة الجماعة.

ولا بدّ من الإشارة إلى أهمية المؤثرات الحسيّة في تثبيت علامات الخصوبة في المكان، وإحيائها، والتي ظهرت بالحركة حينا (غدوا- تسيخ-تعجّل-جناها) التي دفعت الإنسان إلى النهوض بالمكان الخصب، والمسارعة في ترسيخ دعائمه، لما يعود عليه من خيرٍ، وتفاؤل، وظهرت بالبصر حيناً

[1]. انظر محمّد الزّبر، **الحياة والموت في الشعر الأموي**، ٤٦٨.

آخر(رانية- يرى السائمون) لتكون شاهدا حسيّا على التميّز في الولادة الجديدة، والنجاح اللامحدود، وجاء الشاهد الصوتي (قالوا أربابها) ليقرّ، ويعترف بعطاء النخيل، وخصوبته المتميّزة التي تثري المكان، وتدعمه بالأمن، والاستقرار.

وقد شاركت بعض الألفاظ في تجسيد ملامح الخصوبة، وتحويلها إلى حقيقة، نذكر منها: (الحمول- النخيل- نهرٌ- دلّح- الوقر- العروق- الفروع- المبلح...) وهذه ألفاظ ترسم صوراً ذوات ملامح إنسانيّة، وخصوصاً الأنثوية منها، لتتجذر في صور المكان منابع العطاء، والحياة، والتجدد.

وتزخر اللوحة بالإيقاعات السريعة التي تتوافق وولادة النخيل المبكّرة التي تبعث الحياة، وتعمّر الأرض، وتثبّت جذور الإنسان، وتجمع الشاعر بمحبوبته، وكأنّها ترتسم بهذا الاتساع المكاني؛ لتشارك في نشر الخصب، والاستقرار.

٣. صور المكان الخصب، العَرْج:

وفي بيت له يترح إلى المكان الذي ينتمي إليه، ويشعر فيه بالأمن، والدفء الداخلي، فيخصه بالذكر، قائلا[١]:

لِلْــجِزْعِ ذِي الــقَصْرَيْنِ أَوْ فَوْقَهُ ... سَــقْيًا لِذَاكَ الــجِزعِ مَسْتَعْرِضَـــا

لِــعَاشِقٍ يَبْغِي بِــهِ بَــعْضَ مَــنْ ... أَقْــصَدَهُ وَالجِسْــمَ قَــدْ أَحْرَضَـــا

وَهْناً بِعَــرْجٍ وَالغَضَــا مَــسْكَنِي ... قَــدْ شَــطَّ عَنْ ذَلِكَ مَنْ بِالغَضَـــا

لقد حدد العرجيّ المكان الذي نشأ فيه، وترعرع، وقضى فيه أغلب مغامراته العشقية مع المرأة، ألا وهو العرج؛ إذ حمل المكان دلالات التماسك الاجتماعي، والتعايش الإنساني اللذين لازما الشاعر، وأمدّاه بالأمل، والقوّة، فضلا عن أنه "المكان الذي قضى فيه معظم أيامه؛ إذ سكن في أحد منازله هناك، وكان ذلك لرقعة الأراضي الزراعية الشاسعة التي كان يمتلكها؛ إذ يتتطلب منه متابعة شؤونها في مواسم معينة للإشراف على الأعمال الزراعية، وإدارتها؛ لأنها تشكل مصدر ثروته."[٢]لكننا نتساءل هنا

---

[١]. العرجيّ، **الديوان**، ٧٠-٧١. الجِزع: طريق بقطع الوادي. أقصده: رماه فقتله مكانه. الحرض: الذي أشرف على الهلاك. الوهن: ظرف يدلّ على نحو منتصف الليل. العرج: الوادي الذي نسب إليه الشاعر. الغضا: موضع. شطّ: بعُد.

[٢]. انظر أبو الفرج الأصفهاني، **الأغاني**، ١/ ٢٥٠.

عن سبب تنكيره موطنه (بعرج) على الرغم من اعتداده به؟ لربما تتسم لغة الإنسان في موضع الفخر بالفوقيّة؛ فيصبح المكان الذي ينتمي إليه غنيًّا عن التعريف.

واتّبع أسلوب التفصيل في الإعلان عن مكان وجوده، وكأنها دعوة غير مباشرة موجّهة لمحبوبته لتزيد مترله الذي حمّله دلالات الخصب، والحياة (الغضا) تألّقا، وغنى، ويلجأ إلى تكراره ليؤكّد لمحبوبته من جهة، وللمتلقي من جهة أخرى أهمية هذا المكان، وما يشمله من مساحات خصبة تنعكس إيجابا على علاقته بمحبوته، فيتحقق مبتغاه.

إنّ صراعا دراميا أراد الشاعر أن يخلقه، وقد دلّت عليه الصورة الحركية، وأكّدته (قد شطّ) ليجعل المكان يحدد اتجاه محبوبته، ويقرر مصيرها من جهة، ويثبّت أهمية أرضه، ووطنه؛ خصوبة، وغنى من جهة أخرى.

النتيجة:

لقد عني العرجيّ برسم صورة المكان الخصب، فبدت ثرية بالجمال، والمقدرة الفنيّة، استطاع فيها أن يحتفل بالذات، ويبرهن قدرتها على التجاوز، معتمدا الإصرار حينا، والتّحدّي حينا آخر، وكأنّه يدرك أنّ الإنسان هو الذي يرسم عالمه، وهو الذي يصنع مصيره في الوقت عينه، فحمّل الإنسان المسؤولية عن صورة المكان الخصب للنهوض بنفسه، والآخرين، ووظّف في هذه الصورة ملامح الجمال الفنيّة التي تجسدت برنين الألفاظ، وأساليبها الجذابة، والرقيقة. واستعانت صور المكان الخصب والأنثى بالجنس؛ أداةً تبشّر بالخصوبة والتكاثر من جهة، وتحقق للذات، من جهة أخرى، نشوة الانتصار التي تجلّت باللذة حيناً، والتجدد حينا آخر. فدعت هذه الصور إلى استرجاع الأمل في إعادة تشكيل المجتمع الأمويّ، والمشاركة في بنائه، وحملت صور المكان الخصب والنخيل في طيّاتها، رموز الخصب، والحياة الصامدة، فحفّزت المرأة على الاستقرار، وتحدّي الرحيل، لتبقى موجودة إلى جانب الرجل من أجل استمرار الحياة، وتجددها، وأثبتت صور المكان الخصب والعرج أهمية الأرض، ولاسيّما الوطن، فأوحت بالانتماء الذي يمدّ الإنسان بالأمل، والقوّة.

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

١. ابن الأجدابي، أبو إسحاق إبراهيم بن إسماعيل اللواتي، **الأزمنة والأنواء**، حقّقه: عزّة حسن، الطبعة الثانية، الرباط: دار أبي رقراق، ٢٠٠٦م.

٢. ابن عبد ربّه، أبو عمر أحمد بن محمّد بن عبد ربّه الأندلسيّ، **العقد الفريد**، شرحه، وضبطه، وصححه، وعنون موضوعاته، ورتّب فهارسه: أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الأبياري، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٣م.

٣. الأصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني**، تحقيق: إحسان عبّاس- إبراهيم السعافين- بكر عبّاس، الطبعة الرابعة، بيروت: دار صادر، ٢٠٠٤م.

٤. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **كتاب الحيوان**، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، الطبعة الثالثة، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٦٩م.

٤. حاوي، إيليا، **امرؤ القيس شاعر المرأة والطبيعة**، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٧٠م.

٦. الحمويّ، ياقوت، **معجم البلدان**، تحقيق: فريد الجندي، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٠م.

٧. داكو، بيير، **المرأة، بحث في سيكولوجيا الأعماق**، المرأة، ترجمة: وجيه أسعد، دمشق: منشورات وزارة الثقافة السورية، ١٩٨٣م.

٨. الزركلي، خير الدين، **الأعلام "قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين"**، مراجعة: عبد السلام علي، الطبعة الحادية عشرة، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩٥م.

٩. الزير، محمّد، **الحياة والموت في الشعر الأموي**، الطبعة الأولى، الرياض: دار أميّة للنشر والتوزيع، ١٩٨٩م.

١٠. زيعور، علي، **صياغات شعبية حول المعرفة، والخصوبة، والقدر**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر، ١٩٨٤م.

١١. سليم، وفاء، **الأم بين السير والملاحم**، الطبعة الأولى، الكويت: وكالة المطبوعات، ١٩٨٢م.

١٢. السوّاح، فراس، **مغامرة العقل الأولى**، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الكلمة، ١٩٨٢م.

١٣. العالم، إسماعيل، **وصف الطبيعة في الشعر الأمويّ**، الطبعة الأولى، بيروت: دار عمّار،

١٩٨٧م.

١٤. عجينة، محمّد، **موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفارابي، ١٩٩٤م.

١٥. العرجي، عبد الله بن عمر القرشيّ، **الديوان**، رواية أبي الفتح، عثمان بن جنّي، شرحه وحققه: خضر الطائي، ورشيد العبيديّ، الطبعة الأولى، بغداد: الشركة الإسلامية للطباعة والنشر المحدودة، ١٩٥٦م.

١٦. عوض، ريتا، **بنية القصيدة الجاهلية "الصورة الشعرية لدى امرئ القيس"**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الآداب ١٩٩٢م.